This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

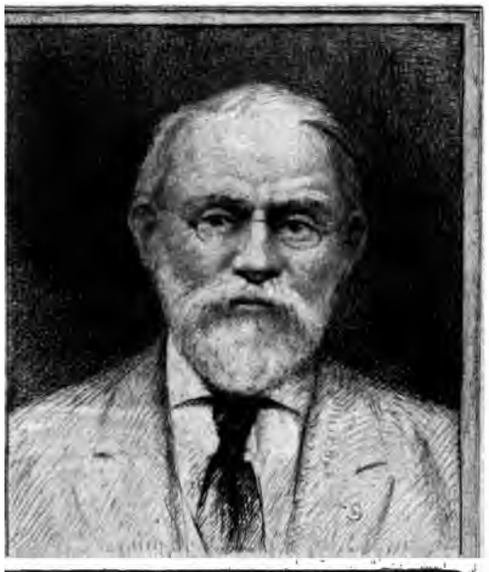
+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

ONE DAY
CIRC.

B 908,592



SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY

Susa
90
5
NC
K

Rivista Musicale Italiana.

Volume I — Anno 1894.

FRATELLI BOCCA EDITORI
LIBRAI DI S. M. IL RE D'ITALIA
FIRENZE — TORINO — ROMA
1894

Rivista Musicale Italiana.

Volume I — Anno 1894.

FRATELLI BOCCA EDITORI
LIBRAI DI S. M. IL RE D'ITALIA
FIRENZE — TORINO — ROMA
1894

PROPRIETÀ LETTERARIA

Torino — Vincenzo Bona, Tipografo di S. M. e de' RR. Principi.

66 33

INDICE DEL VOLUME I.

Ai Lettori — La Direzione . . . . . *Pag.* 1

MEMORIE

ARIENZO (N. d') — Salvator Rosa musicista e lo stile monodico da Camera . . . . . „ 389
CHILESOTTI (Dott. Oscar) — Di Hans Newsidler e di un'antica intavolatura tedesca di liuto . . . . . „ 48
— Una Canzone celebre nel cinquecento " *Io mi son giovinetta* „ del Ferabosco . . . . . „ 446
CROZALS (J. de) — Essai de notation musicale des Odes d'Horace „ 411
ERNST (Alfred) — Le motif de l'*Épée* dans " *la Walkyrie* „ . . „ 40
— Les motifs du *Héros* dans l'œuvre de R. Wagner . . „ 657
HABERL (Franz Xavier) e LISIO (Giuseppe) — Una Stanza del Petrarca musicata da Guillaume du Fay . . . . . „ 257
JULLIEN (Adolphe) — Hector Berlioz . . . . . „ 454
LISIO (Giuseppe) — Musica e Poesia. Osservazioni alla Stanza del Petrarca musicata dal Du Fay . . . . . „ 267
SANDBERGER (A.) — Orlando di Lasso . . . . . „ 678
SCHOULTZ-ADAIEWSKY (E. de) — La Berceuse populaire . „ 240
TEBALDINI (G.) — Giovanni Pierluigi da Palestrina . . . „ 213
TORCHI (L.) — L'accompagnamento degli istrumenti nei melodrammi italiani della prima metà del seicento . . . . . „ 7
— Canzoni ed arie italiane ad una voce nel secolo XVII . „ 581

ARTE CONTEMPORANEA

CHIRONI (Gian Pietro) — L'Opera musicale e la legge sui diritti d'autore . . . . . „ 275
COURTIER (Jules) — Questionnaire sur la Mémoire musicale . „ 315
DIREZIONE (La) — Il Teatro lirico internazionale . . . . „ 742
DRAESEKE (F.) — Riccardo Wagner poeta drammatico . . . „ 518

ENGELFRED (Abele) — Hänsel e Gretel. Fiaba in tre quadri. Parole di Adelaide Wette. Musica di Engelberto Humperdinck . *Pag.* 397
ERNST (Alfred) — Thaïs. Comédie lyrique en trois actes et sept tableaux. Poème de Louis Gallet d'après le roman d'Anatole France. Musique de J. Massenet . . . . . „ 296
GIANI (Romualdo) e ENGELFRED (Abele) — " *I Medici* „, parole e musica di Leoncavallo . . . . . „ 86
GIANI (Romualdo) — Note sulla poesia per musica . . . 141-321
GRIVEAU (M.) — Le sens et l'expression de la musique pure „ 712
JACHINO (Carlo) — Wagner è degenerato? . . . . . „ 130
JULLIEN (Adolphe) — A propos de la mort de Charles Gounod „ 60
KUFFERATH (Maurice) — Hans Guido von Bulow (1830-1894) „ 307
LOMBROSO (Cesare) — Le più recenti inchieste scientifiche sui suoni e la musica . . . . . „ 117
— La sordità fra i musicisti. — Sugli effetti psichici della musica „ 524
PILO (Mario) — La musica nella classificazione delle arti . . „ 483
TEBALDINI (G.) — Gounod autore di musica sacra . . . „ 67
TORCHI (L.) — Carlo Pedrotti . . . . . „ 137

Recensioni — pagine 144-160, 326-334, 532-545, 749. 771.
Note bibliografiche:
Storia — 161, 335, 772.
Critica — 171, 341, 557.
Opere teoriche — 173, 346, 555, 787.
Strumentazione — 174, 350, 549, 785.
Ricerche scientifiche — 177, 351, 356, 784.
Musica — 178, 357, 550 779.
Legislazione e giurisprudenza — 185.
Musica sacra — 353, 546, 783.
Wagneriana — 355, 548, 774.
Varie — 187, 362, 558.
Spoglio dei Periodici — pagine 191-194, 365-371, 561-564, 791-796.
Notizie — pagine 195-302, 372-376, 565-570, 797-800.
Elenco dei Libri — pagine 203-206, 377-381, 571-574, 801-804.
Elenco della Musica — pagine 207-211, 382-387, 575-580, 805-806.

Indice delle opere recensite — pag. 807.
Indice alfabetico — pag. 810.

AI LETTORI

Volevamo farvi grazia del " Programma ".

Promesse di giornali e di periodici avvien di leggerne tutti i giorni, ad ogni nuovo che sorge; ed è uso accoglierle con diffidenza, resa più grande dalla memoria recente di mille tentativi falliti. E l'esperienza ormai à insegnato a farne il conto che delle prefazioni dei libri: i più non vi abbadano, o le leggon distratti.

Pure — come vedete — abbiamo ceduto all'usanza.

Ci parve che sul punto di iniziare una publicazione, la cui indole deve, nel pensier nostro, essere sopra tutto critica, e tale rigorosamente serbarsi di fronte allo svolgimento dell'arte contemporanea, avessimo il dovere di manifestare — una volta per sempre e con la chiarezza del linguaggio più sincera — gli intendimenti dell'opera nostra e i criterii e i principii, cui la vogliamo e la manterremo costantemente informata.

La letteratura musicale non può rimanere estranea al rivolgimento che il metodo induttivo viene oggi operando con larghezza meravigliosa d'effetti nelle manifestazioni tutte del pensiero moderno.

Or à pochi anni, la critica letteraria, in un fervor di lavoro che fu detto a ragione sorprendente, veniva tra noi assorgendo

a dignità vera di scienza: oggi, scaltrita all'uso della indagine storica, rinnovata allo studio spassionato e sereno dei capolavori dell'età passate, può recare pur nell'esame dell'opera contemporanea una larga e consapevole oggettività di giudizi.

Nella letteratura musicale il rinnovamento procede per contro assai lentamente. Certo, alcuni lavori accennano anche in Italia a un risveglio che non sarà senza effetti; ma a chi ripensi l'eredità preziosa d'opere e di documenti che ci trasmise il periodo del maggior splendore delle scuole italiane, parrà scarsa al confronto l'attività degli studiosi, come mal certo il metodo onde le indagini — rare e per lo più incompiute — vengon condotte.

Anche nella trattazione delle questioni musicali più vive dell'oggi, prevale per lo più la leggerezza d'un soggettivismo avventato.

Ed è comune nei colti la lagnanza della scarsa preparazione intellettiva del publico, di fronte a cui gli scrittori della materia si trovano presso che affatto privi del mezzo di diffusione meglio agevole e sicuro. Manca, a chi non può per anche vantare un nome conosciuto, il modo di far publici i suoi lavori, quando pure pregevoli e importanti; e l'operosità stessa degli autori più meritamente celebri è costretta a svolgersi in un'angusta cerchia, donde non à mezzo di manifestarsi alla maggior parte degli studiosi.

A tali necessità vorremmo rispondesse la nostra Rivista.

Promuovere per tutte guise la coltura musicale: offrire come la sintesi del movimento odierno degli studi intorno alla musica e a quanto si riferisce alla sua storia, alla sua estetica, alla sua filosofia: avvicendare le indagini della tecnica coll'esame delle forme dell'arte studiate e nell'essenza loro e nell'atteggiarsi vario e nello svolgersi attraverso il tempo; raccogliere in una lucida esposizione i risultati delle ricerche più recenti della fisiologia, della psicologia, dell'acustica, attinenti alla materia; — accanto a ciò porre la notizia di quanto succede nel

campo della musica contemporanea, specie in Italia, assorgendo, ove occorra, alla critica elevata e imparziale delle sue manifestazioni più significative, sì che allo studio dell'arte faccia riscontro la storia viva della sua evoluzion nel presente: ecco il nostro fine.

La varietà degli argomenti ricerca ordine di distribuzione. E ad ottenerlo, abbiamo fatto pensiero di dividere in ogni fascicolo la materia in sette parti.

Sotto il titolo di " *Memorie* „ publicheremo nella prima lavori originali italiani e stranieri intorno ad ogni argomento che abbia attinenza allo studio dell'arte musicale.

Saranno studi di estetica della musica, e di psicologia comparata delle arti; saggi di critica generale e speciale; questioni di tecnica musicale; lavori storici riguardanti ogni manifestazione e ogni forma dell'arte studiata in un periodo determinato di tempo o nel rispetto della creazione individuale dell'artista; indagini biografiche; ricerche delle scienze speciali in quanto considerino il *fenomeno* musicale nelle leggi che ne determinano il prodursi e gli effetti.

Non pure ogni genere di musica, ma tutte le forme di essa, fossero pur le più umili e le più semplici, saranno oggetto di accurata trattazione; lo studio della musica pura s'alternerà con quello della melodramatica; nè disdegneremo di scendere dall'esame delle concezioni più inspirate e più dotte a ricercare i rudimenti della melodia e del ritmo nei canti primitivi, o a indagar l'attitudine musicale di una nazione nelle canzoni popolari o nelle arie di danza.

Volemmo esclusi i lavori così detti di volgarizzazione che mal si acconcerebbero all'indole della Rivista; saremo lieti per contro se il nostro periodico invoglierà qualche scrittore a trattarvi argomenti di coltura generale, purchè si ricolleghino in rapporti necessari, quando pur indiretti o lontani coll'arte nostra.

Pubblicheremo gli articoli da noi accettati nella loro inte-

rezza, volgendo in italiano quelli di autori stranieri, salvo i francesi, ai quali intendiamo lasciare la forma originale; al che ci persuade e la considerazione della diffusion che la lingua francese à da tempo acquistato presso tutte le persone mezzanamente còlte, e il desiderio di serbare inalterati la schiettezza del pensiero e il prestigio dello stile che spesso s'attenuano o s'offuscano anche nelle traduzioni migliori.

Tutto quanto si attiene allo studio del momento storico presente troverà luogo nella seconda parte che intitoliamo dall'" *Arte contemporanea* ".

Non mai, come in questo periodo di transizione che attraversiamo, l'arte offerse così copiosa materia a questioni; gli indirizzi della musica odierna, le tendenze che vi si determinano e vi contrastano e vi prevalgono, lo spirito che ne governa lo svolgimento, le rispondenze ch'ella offre alle condizioni ambienti della civiltà e del pensiero, i caratteri onde s'impronta e s'atteggia, sono argomento a discussioni d'ogni giorno, e ricercano una trattazione ampia, uno studio meditato e profondo.

Nè minore importanza à il giudizio delle manifestazioni dell'arte contemporanea.

Il còmpito della Rivista è per questo rispetto il più delicato, e, ci si consenta il dirlo, il più malagevole; e come essa si propone e s'impone una severa e schietta libertà di apprezzamenti, scevra da tutte le preoccupazioni del pensiero e da tutti i sottintesi del linguaggio, non le mancheranno certo gli appunti e le censure anche acerbe.

Non per isfuggirvi (chè non osiamo sperar tanto), ma perchè gli intenti nostri non sian fraintesi, ci si conceda una dichiarazione.

La Rivista non accoglierà che le critiche informate a una rigorosa oggettività di giudizi.

L'opera d'arte, qualunque essa sia, vi sarà studiata sempre astrazion fatta dalle circostanze mutevoli onde può presentarsi

accompagnata, dal successo, dalle condizioni e dal nome e dalla fortuna dell'autore; in sè unicamente, nelle sue ragioni, ne' suoi caratteri, nelle sue derivazioni, nel suo indirizzo, nelle sue forme, in correlazione alla produzion dell' oggi e alle necessità e alle esigenze del momento storico presente.

Dopo ciò è inutile dire che anche in questa parte, come nelle altre, eviteremo la polemica; la quale ove non può essere question di persone non à ragione d'esistere — del che, pensiamo, i lettori ci vorranno esser grati.

La terza parte avrà per titolo " *Recensioni* ". In essa renderemo conto delle pubblicazioni riguardanti la musica come scienza e come arte. De' libri più notevoli si darà una rassegna analitica e critica che affideremo a scrittori di competenza speciale; degli altri si farà in *note bibliografiche* un semplice cenno, una relazione sintetica, raggruppandoli secondo la contenenza loro in varie categorie.

La quarta parte comprenderà lo *spoglio dei periodici*, ossia una notizia sommaria di tutti gli articoli concernenti l'arte musicale che si contengono nelle pubblicazioni periodiche italiane e straniere.

Colla quinta parte " *Notizie* " terremo informati i lettori di tutti gli avvenimenti che possono aver qualche importanza per l'arte musicale o che in qualche modo si collegano al programma della nostra Rivista.

Daremo nella sesta l'*elenco di tutti i libri* riguardanti la nostra materia dei quali ci sia possibile aver conoscenza.

Per ultimo si publicherà in ogni fascicolo l'*elenco della musica* inviataci in dono, nel quale non si terrà conto che di quella sola che abbia serietà d'importanza pei cultori dell'arte: ove occorra, correderemo l'elenco di qualche nota.

***

Fin da quando ne avemmo il primo pensiero, non ci siamo nascosti la arditezza del còmpito e la difficoltà del mandarlo ad effetto; nè vogliamo dissimularcele ora. Di certo, nè anche i più esigenti avrebbero ragion di pretendere che la Rivista, la quale si accinge oggi ad un'opera non pur nuova ma nemmeno in alcuna guisa preparata, potesse raggiungere d'un tratto, pienamente, e nel modo migliore ogni suo intento. Ne siamo — vogliam riconoscerlo — e ne rimarremo forse ancora per qualche tempo — assai lontani. Ma i lettori possono affidarsi d'una promessa, questa: che vi tenderemo costantemente e coscienziosamente, con ogni cura e con tutte le forze nostre.

LA DIREZIONE.

✦ MEMORIE ✦

L'accompagnamento degl'Istrumenti
nei Melodrammi italiani della prima metà del Seicento.

Benchè le migliori storie della musica e del teatro contengano una copia, spesso esatta, di notizie documentate, nondimeno, sopra questo punto dell'accompagnamento degl'istrumenti, tal quale si trova all'infanzia del melodramma, o negl'intermedî teatrali della Rinascenza, gli uomini dotti e diligenti, che ne scrissero, non ci hanno date le notizie precise, delle quali noi sentiamo il bisogno. Anche di studî speciali, che trattino una questione siffatta (non dico in modo esauriente, chè sarebbe pretender troppo), non ne esistono, ch'io sappia, e coloro, che, in qualche guisa, se ne sono occupati, anzichè penetrare sino nell'anima di questo accompagnamento, appena ne affermano l'indole generale. Essi non sentono la necessità di porsi questo quesito: *come accompagnavasi sul basso continuo con tutti gl'istrumenti?* Piuttosto essi espongono vagamente una opinione, che è in certo credito, ed ha la sua base nella improvvisazione dell'accompagnamento medesimo eseguito su questo basso, ciò che può ritenersi giusto, visto che l'esecuzione sul basso continuo è, per sua natura, estemporanea. Ma affermar questa o simile cosa è dir poco. Quando, accettata la massima della improvvisazione, si passi ad esaminare le particolarità di quelle composizioni, e si voglia rendersi conto del modo, con cui lo improvvisar l'accompagnamento era in fatto possibile e come do-

veva realmente prodursi, allora sorgono dei dubbî, che si possono riassumere in questa obbiezione: come mai una siffatta improvvisazione simultanea di molte persone poteva aver luogo senza generare confusione? Ma non essendo pervenute a noi parti d'orchestra di quell'epoca, o, per lo meno, non avendo finora notizia alcuna, che tali parti esistano, se ne è inferito, che l'accompagnamento degl'istrumenti, là dove non è fissato che il basso continuo in partitura colle voci, era improvvisato.

Ma ciò che è notevole è, che gli eruditi di cose musicali par quasi che evitino di soffermarsi su di una tal questione. Alcuni la accennano appena, altri ne trattano brevemente e di sfuggita, altri, in fine, si contentano di emettere un'opinione, che è il risultato di un esame soltanto superficiale; questa opinione, una volta formata, viene, più o meno prudentemente, ripetuta, e così il problema rimane irrisoluto. Ora, se, come io penso, gli studî sull'antico sono il fondamento indispensabile della buona educazione artistica e, nel caso nostro, di un'attività prosperevole nel campo della musica; se gli studî sopra opere d'arte, che abbisognano della viva esecuzione, non si possono coltivare, senza conoscere come e con quali mezzi quelle opere d'arte, mute per noi sulle partiture, ricevevano la loro animazione e la loro efficacia dalla esecuzione medesima, e se di questi mezzi si sa poco o pressochè nulla, ne segue, che a noi manca propriamente l'essenziale, per conseguire il fine che, da artisti onesti, dobbiamo proporci; perchè, in quanto all'attività nel campo della musica, essa, in Italia sopra tutto, prosperevole non è certo, e in quanto all'educazione musicale solida e seria, essa manca quasi del tutto. Oltre a ciò, questi studî rispondono a un bisogno pratico del presente. Dato che si volesse eseguire della musica d'opera del periodo seicentista, al quale io mi riferisco, chi sa dirmi oggidì, in coscienza, a qual partito appigliarsi per riuscirvi con giusti criterî d'arte? (1)

Visto dunque, che la questione, cui io alludo, è quanto mai viva ed interessa non la scienza musicale soltanto, ma anche la pratica

(1) Io sperava, che la progettata esecuzione dell'*Orfeo* di Monteverde in Bologna, nell'anno dell'Esposizione 1888, mi avesse levata questa curiosità, ma essa non ebbe luogo.

dell'arte, io mi sono persuaso, che non sia del tutto inutile studiarla; ed ho pensato che un contributo, per quanto modesto, offerto alla sua soluzione futura, non sia dispregevole. Spero mi si vorrà tener conto di questo, e cioè, che io tento di affrontare una questione, che è ben malagevole, per quanto interessante e bella sia la ricerca. E forse questo suo essere dubbiosa e malagevole è la ragione per cui tanto se ne discorre, quanto gli eruditi la evitano.

Io ho innanzi a me due degli ultimi studî apparsi in Germania intorno a un gruppo di opere del secolo XVII. L'uno è di *Hermann Kretzschmar*, e tratta dell'*Opera veneziana e delle opere di Cavalli e di Cesti*, pubblicato nella *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, 1892, primo trimestre.* Vi è dichiarata con fino discernimento l'indole propria del melodramma a' suoi primordî e la forma, che egli ha assunta circa la metà del seicento: la nostra questione vi è più accennata, che discussa. L'altro scritto è del D.r *Hugo Goldschmidt*, s'intitola: « *Cavalli considerato come compositore di opere* », ed è esso pure pubblicato in una rivista tedesca: « *Monatshefte für Musik-Geschichte* », 1893, n. 4-6, edita da R. Eitner. Il D.r Goldschmidt studia parecchie opere del Cavalli, e, vero e grande servigio, riproduce la musica di arie, cori, recitativi e di intere scene. Nella questione dell'accompagnamento ambidue gli scrittori sono per forza trascinati, ma essi ne escono ben presto e, purtroppo, col solito dubbio, che si fonda sulla mancanza di dati precisi. Il Kretzschmar crede, che lo accompagnamento, degli istrumenti voluto sul basso continuo, fosse improvvisato; anche il Goldschmidt lo crede, ma esclude quei pezzi, che, nell'opera, addimandano forme chiuse, pei quali egli non ammette la improvvisazione di parti istrumentali concertanti colle voci. Insomma sul problema nostro è portata assai poca luce, e i dubbî, che si sogliono esprimere, rimangono tali.

Ora, per la chiarezza di ciò che dovrò dire in seguito, bisogna che io spenda poche parole sull'antica pratica dell'accompagnamento istrumentale.

***

Nell'antica lirica la semplicità dell'accompagnamento andava di pari passo con quella del canto. Questo operava con tutta potenza, nè mai più istrumenti venivano a oscurarlo o a soffocarlo, bastando

una *cetera*, un *flauto*. Citarodia fu pure la lirica jeratica, il canto dei *giambi* e quello delle *satire*. Le elegie si accompagnavano col flauto, e nei ditirambi, che si cantavano in coro e col ballo, si fece uso di molti flauti (*tibie corauliche*). Nelle *rapsodie* e nei giuochi scenici romani pur s'aveva spettacolo di danze e di canti al suono dei flauti. Canto accompagnato da istrumenti vi fu certamente nelle tragedie e nelle commedie antiche, e precisamente nella parte denominata *canticum* (1) e in quella detta *chorus*, restando una semplice recitazione l'altra chiamata *diverbia* (2). Antichi scrittori, come Diomede, Livio, Elio Donato lo affermano. E che parecchie dovevano essere le parti, in cui, nella tragedia, la musica si univa alle parole, lo assicura Svetonio nella vita di Nerone, là dove dice come questi cantasse le tragedie (*tragœdias quoque cantavit personatus*), ciò che egli aveva imparato nei teatri della Grecia. Ma nei teatri si fece uso dell'accompagnamento di istrumenti a fiato, in ispecie nella *chorodia:* lo esigevano l'ampiezza dei medesimi e le rappresentazioni, che avevano luogo all'aperto, tutto al più sotto un'ampia tenda. L'accompagnamento, che alcuni hanno, per ignoranza, affermato solo antifono od omofono, avveniva pure in sinfonia colle voci (3).

Nei cori delle tragedie, e nei cori in genere, accompagnati dal suono di tibie speciali, molte voci (5), non sempre eguali (4), cantavano una stessa melodia (6), e gl' istrumenti, di cui si servivano i suo-

---

(1) « Membra comediae », dice Diomede, « tria sunt, Diverbia, Canticum, « Chorus. »

(2) Elio Donato, ne' *Prolegomeni* sopra Terenzio, così si esprime: « Diverbia « Histriones pronuntiabant; Cantica vero temperabantur modis non a Poeta, sed « a perito artis Musicae factis: neque enim omnia iisdem modis in uno Cantico « agebantur; sed saepe mutatis, ut significant qui tres numeros in Comediis « ponunt; qui tres continent mutatos modos Cantici illius. »

(3) Scrive Seneca nell'*Epistola LXXXIV:* « et ex pulpito omne tibiarum « genus, organorumque consonuit, fit concentus ex dissonis. »

(4) « Non vides quam multorum vocibus Chorus constet » (Seneca, *Epistola LXXXIV*).

(5) « Unus tamen ex omnibus (*vocibus*) sonus redditur. Aliqua illic acuta est, « aliqua gravis, aliqua media. Accedunt viris foeminae; interponuntur tibiae; « singulorum illic latere voces, omnium adparent » (Ibid.).

(6) Diomede scrive intorno alle parti della tragedia: « In Canticis una tantum « est persona, aut altera latet. In Choro iunctim omnes loqui debent, quasi voce « confusa, & concentum in unam personam reformantes. »

natori, disposti in grandissimo numero (1) intorno alla *cavea* e sopra il sontuoso *timele*, inframmettevano i loro suoni, i quali, come le voci, andavano dall'acuto al grave.

Ma le tibie non erano sempre le stesse. A seconda della diversa specie e della intensità dei canti, si usavano tibie di forma e grandezza differenti. Ne' canti monodici si adoperavano *flauti dolci* (*auloi*), nei cori *tibie corauliche* (2), nelle tragedie *tibie teatrali*. La risonanza degl'istrumenti, che costituivano questo accompagnamento affidato a suonatori di professione (*aeneatores*), era grande e varia, un misto di flauti dolci ed aspri, di trombe e tromboni.

Nel medio evo, l'accompagnamento degl'istrumenti restò povero e rude. La polifonia sacra escludeva ogni specie d'istrumenti; l'organo si limitava a dare l'intonazione alle voci. Ai rozzi popoli nordici e alla loro voglia di forti risonanze dobbiamo l'invenzione di molti istrumenti e il loro accoppiamento al canto. A questo titolo, il Gervinus nota l'organo ad acqua, il violino a tre corde, l'organistro, la cornamusa, ecc. Ed è nelle canzoni popolari dei Cambriani, degli Irlandesi, degli Scozzesi, degli Anglo-Sassoni, che noi al canto delle voci troviamo associato l'accompagnamento del flauto, dell'arpa, della cornamusa, del cornetto, in una forma artistica e colla espressione puramente necessaria (3). Nei drammi liturgici del secolo XIII l'organo aveva il suo posto naturale, come istrumento d'accompagnamento e d'intermedio; oltre di che, vi si usavano istrumenti ad arco (4). Nelle musiche profane e miste della stessa epoca non è raro l'uso di trombe e di tromboni.

Ciò che sia stato, per la poesia cavalleresca, l'accompagnamento musicale, affidato dèl resto a musici di mestiere, non sappiamo precisamente. La viola e la tiorba vi furono adoperate ed, eccezionalmente, bene suonate da qualche buon cantore. Poscia, la pratica della musica istrumentale viene travolta in degenerazioni, o pure negletta, per la importanza soverchia e quasi unica, che acquistano l'arte del

(1) « Et cavea aeneatoribus cincta est » (Seneca, op. cit.).

(2) Specie di flauti, il suono dei quali s'avvicinerebbe a quello dell'*oboe*.

(3) Anche lo studio della forma d'arte, nella musica, dovrà risalire a queste fonti di arte semplice e schietta, alle canzoni del popolo.

(4) Ed. De Coussemaker, *Drames liturgiques au moyen âge*. Paris, 1861, Introduction, p. xv.

contrappunto applicata alle voci e lo sviluppo del canto polifono, il solo prodotto, che passi all'arte del suono, alla pratica dell'organo anzi tutto, i suoi risultati.

Nel secolo XVI l'accompagnamento degl' istrumenti, impiegato negl' intermezzi delle commedie, si unisce ai canti in forma di madrigali ad una o più voci e, sia che si suonino a parti semplici o raddoppiate, secondochè esigono il numero delle voci o la vastità delle sale, gl' istrumenti non fanno che percuotere le consonanze medesime delle voci, aggiungendo qualche ricerca o passaggio. Anche nelle *airs des Comediens*, nota G. B. Doni, e in alcune canzonette di Orazio Vecchi, entrano gl' istrumenti in sostegno delle voci. *L'Amfiparnaso* dello stesso Vecchi fu accompagnato da tre o quattro istrumenti, probabilmente viole, che suonavano le parti delle voci, escludendo, secondo il caso, quella o quelle che erano cantate (*Kiesewetter*) (1).

Così l'arte dell'accompagnamento istrumentale si trova inceppata in mille pedanterie scolastiche e in leziosaggini di tutte specie, quando l'avvenimento più importante nella storia della musica, il sorgere del melodramma, viene a determinare per essa uno sviluppo del tutto nuovo.

L'opera, allo stato di formazione, è apparsa a pochi nella sua vera luce. I più se la figurano imperfettamente. Essa, per quanto mirabile sia l'ardimento cui deve la nascita, è un tentativo ibrido, un misto di rappresentazione e di concerto, un prodotto accademico, filologico, derivato da una fina cultura e da una tendenza, che, pur essendo geniale, fu ingenuamente creduta e professata come entusiasmo per l'antico. Ma la conoscenza dell'antico era mediocre, e così fu superficiale la instaurazione dell'antica pratica dell'arte. Ad ogni modo però, il canto, nell'opera, ricevette un accompagnamento di istrumenti. Vediamo quale ne fu la preparazione diretta.

---

(1) In quanto all'esecuzione di questa *Commedia a cinque voci*, che consta di tanti pezzi in forma di madrigali, vi è anche l'altra ipotesi, che essa fosse tutta cantata a cinque parti, come realmente è scritta: il personaggio o i personaggi agenti avrebbero cantato la rispettiva parte sulla scena, le altre parti avrebbero concertato dietro la scena.

***

Nella seconda metà del cinquecento vi ebbero, in Italia, eccellenti compagnie di sonatori e concerti rinomati. Onde ottenere buoni risultati, si mirava innanzi tutto alla buona concordanza degli istrumenti, che insieme si volevano unire. Un concerto, o un'orchestra che dir si voglia, era, a norma di quel che ne dice Ercole Bottrigari, in generale, composto dei seguenti istrumenti: *un Clauacembalo grande, & una Spinetta grande, tre Lauti di varie forme, una gran quantità di Viuole, & un'altra di tromboni, due Cornetti uno diritto, & uno torto; due Ribechini & alquanti flauti grossi, diritti & trauersi; un'Arpa doppia & una Lira tutti per accompagnamento di molte buone voci* (1). Famosi erano due o tre concerti in Ferrara, il concerto di Venezia e quello dei Filarmonici di Verona. E particolarmente in quanto a Ferrara, oltre al concerto appartenente al duca e a quello, pure eccellente, delle tre dame della duchessa, intorno ai quali sappiamo per cosa certa, dal Bottrigari, di quanto valore essi fossero, il Bottrigari medesimo, nel « *Desiderio* » a pag. 48, e l'Artusi, nel libro delle *Imperfettioni della moderna musica*, pag. 2, si accordano nello elargire specialissime, quasi enfatiche lodi al *conserto* delle monache nel monastero di S. Vito. — Questi concerti erano diretti da un maestro o da una reggitrice, che battevano il tempo. Le prove erano molte e diligentissime, grande la regola e la disciplina. Nei concerti composti di donne, anch'essi a bastanza numerosi (... *le suonatrici erano ventitre,* dice il Bottrigari, op. cit., pag. 49), parecchie di esse suonavano pure istrumenti a fiato, cantando le altre e contemporaneamente accompagnandosi. L'effetto poi di queste esecuzioni musicali era tale, che il Bottrigari fa dire ad Alemanno Benelli: « *Et udireste certamente uscirne un'armonia tale, che ui parrerebbe, ò d'esser uoi stesso rapito cola* [in Elicona], *o d' Elicona, insieme con tutto il coro delle Muse cantanti & sonanti*

(1) *Il* | *Desiderio.* | *Ouero* | *De' concerti di varij Strumenti musicali,* | *Dialogo* | *di Alemanno Benelli;* | (nella ristampa: *Del M. Ill. Sig. Cavaliere Hercole Bottrigaro:*) | *Nel quale anco si ragiona della partecipatione di essi* | *Stromenti; & di molte altre cose pertinenti* | *alla Musica.* | *In Venetia appresso Ricciardo Amadino,* | *MDXCIIII.* | (ristampa: *In Bologna.* | *Appresso Giambattista Bellagamba. MDIC*). — pag. 3.

esser stato trasportato costà » (1); e l'Artusi aveva già scritto: « *Essendo ogni cosa quieta, s'udirno con tanta soauità, e dolcezza d'Harmonia, Cornetti, Tromboni, Violini, Viole bastarde, Arpe doppie, Lauti, Cornamuse, Flauti, Clauacembali, e voci in un tempo istesso, che propriamente iui parea, che fosse il Monte di Parnaso, e 'l Paradiso istesso aperto; & non cosa humana* » (Imperfett., d. Mus., p. 1).

Per avere un buon *concerto*, cioè una buona *orchestra* (2) o un giusto insieme armonico, la condizione principale è, che gl'istrumenti siano bene accordati. Le difficoltà cominciavano appunto qui. Causa di grave imbarazzo era la moltiplicità degl'istrumenti a corde, perchè queste, rallentandosi, rendevano necessario ripetere spesso l'accordatura. Ma questa non potevasi ottenere, che secondo una intonazione unica, al qual proposito l'Artusi ci avverte, qual buon costume fosse già quello dell'epoca, che gl'istrumenti cioè di un *ben composto concerto fossero ridotti al temperamento da una sola orecchia* (3); per cui, non potendo questi istrumenti accordarsi che troppo di rado o malamente durante l'esecuzione, c'è da temere, che tali complessi orchestrali, dal lato dell'intonazione, abbiano lasciato molto a desiderare.

L'orchestra era di già ricca e variata; sulla natura dei diversi istrumenti non mancavano le cognizioni fondamentali, che dovevano poi essere, poco appresso, sviluppate dal Padre Marino Mersenne e da Atanasio Kircher. Anzi la indagine si era spinta a discutere sul modo di ottenere una combinazione razionale degl'istrumenti, tenuto conto della partecipazione uguale o disuguale che essi avevano. L'Artusi, p. e., proponeva, che si unissero insieme gl'istrumenti *che hanno il tuono, e 'l semituono eguale* (4): li aveva perciò divisi nei tre ordini seguenti:

---

(1) Ibidem, pag. 48.

(2) Così traduce Ambros la parola *conserto*, e credo (a meno che non si voglia fare un sofisma pedantesco) che traduca bene. Il Bottrigari dà alla medesima parola il significato di *contentione, ò contrasto* (cioè di suoni e d'istrumenti). *Il Desiderio*, pag. 9.

(3) *L'Artvsi | Ouero | Delle imperfettioni | della moderna musica | Ragionamenti dui | Ne' quali si ragiona di molte cose vtili, & necessarie alli | Moderni Compositori | Del R. P. D. Gio: Maria Artvsi | Da Bologna* | etc. | *In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. 1600* (pag. 3).

(4) Ibidem, pag. 11.

Primo Ordine.	*Secondo Ordine.*	*Terzo Ordine.*
Instromenti, che sono temperati co' l Tuono eguale, e'l Semituono ineguale.	*Istromenti che si piegano per ogni verso.*	*Instromenti che danno il Tuono diuiso in due parti eguali, & li Semituoni sono eguali.*
Organo.	*Voci humane.*	*Lauti.*
Clauacembalo.	*Tromboni.*	*Viole.*
Spinette.	*Trombette.*	*Viole bastarde.*
Monocordi.	*Ribechini.*	*Cetera.*
Arpe doppie.	*Cornetti.*	*Lire.*
	Flauti.	
	Dolzaine.	

« *Potrete hora dalla sopraposta diuisione* (prosegue l'Artusi) *conoscere quali Instromenti si possono unire insieme, & quali siano da questa unione lontani, che la prima spetie con la terza non può, nè potrà mai unirsi senza offesa dell'udito, conosciuta dallo intelletto; potrà benissimo la seconda con la prima, & con la terza unirsi insieme* » (1).

Questa divisione, benchè un poco pedantesca, riposa tuttavia sopra una verità indiscutibile, e noi sentiamo gli effetti dispiacevoli di tali unioni cattive anche oggidì, nei concerti di musica da camera specialmente.

Oltre a cognizioni siffatte e ad altre, che io devo ommettere perfino di accennare, e verso le quali Vincenzo Galilei aveva aperta la strada col suo *Dialogo della musica antica & della moderna*, vi avevano già nel 1500 trattati, studî, esempî di diminuzioni e passaggi per i principali istrumenti, per cui si può affermare, che, anche in questo ramo dell'arte, lo sviluppo della tecnica andava di pari passo colla osservazione estetica.

Nel concerto, composto come abbiam riferito, il liuto e la viola da gamba consideravansi istrumenti fra tutti perfettissimi; tra gli istrumenti polifonici il clavicembalo era preferito; lo si riteneva indispensabile, poichè opinavano generalmente i musici di quest'epoca che senza di esso non si potesse avere perfetta armonia; egli presiedeva anzi al concerto, e, d'ordinario, ve ne aveva più di uno. La

(1) Artusi, op. cit., pag. 11.

base armonica di questa orchestra era negl'istrumenti ad arco, dal cui tocco (quattro o cinque viole insieme) attendevasi una soave armonia. « *E che sia 'l vero*, dice il Cerreto, *il concerto delle Viole da Gamba hanno acquistato il nome proprio delle voci cantabili, essendo tali voci più perfette delle voci artificiali, poscia che ciascuna Viola da Gamba da per sè tiene il suo proprio, quali si dicono Basso, Tenore, Alto e Soprano, e se vi sono più Viole nel conserto se dicono Quinto, Sesto, et quel che siegue* » (1). Gl'istrumenti a fiato sol di rado dividevansi l'armonia (2), perchè, se bassi, come il trombone ed il fagotto, suonavano la nota fondamentale, se acuti, come il cornetto, il flauto, la dolzaina, facevan piccole melodie, diminuzioni, fughette e passaggi, chè tanto si rileva dalle opere dei buoni autori. L'armonia, e più precisamente nelle sue parti medie, era condivisa dagli istrumenti ad arco, da quelli detti a manico e da quelli da tasto. In ciò si accordano il Doni, il Peri, il Caccini ed il Gagliano.

Or fu una siffatta specie di complessi orchestrali che gli spettatori ascoltarono, unitamente a canti monodici e corali, negli *Intermedî* delle commedie del 1500, e in questi Intermedî si scorge il germe del melodramma. Gl'istrumenti erano suonati quando insieme e quando *a solo* (3); i suonatori, che accompagnavano le voci o concertavano insieme con esse (4), erano collocati dietro la scena (5) o

(1) *Scipione Cerreto* | *Napolitano* | *Della Prattica Musica* | *Vocale, et strumentale* | etc. | *In Napoli Appresso Gio: Iacomo Carlino, MDCI.* (pag. 329).

(2) Duplicavano le armonie come ripieno nel *forte* dell'orchestra.

(3) In un libriccino intitolato: *Descrizione* | *De gl'Intermedii* | *rappresentati con la Commedia* | *Nelle Nozze dell'Illustrissimo, ed Ec* | *cellentissimo Signor Principe di* | *Firenze, e di Siena. In Firenze,* | *per Filippo Giunti,* | *MDXCIII,* si legge, a pag. 9, che « un piccolo Cupidino, il quale pareva che in braccio « vezzosamente tenesse un Cigno, in cui molto maestrevolmẽte era cõgegnato « vn nõ molto grã violone; il quale cõ vna verga di palustre sala che nell'vna « mano hauea, sotto à cui era nascosto l'Archetto quasi cõ lui scherzãdo veniua « dolcissimamẽte sonando » (Lo scrittore è il Lasca).

(4) « La Musica di questo primo Intermedio era concertata » (Domenico Mellini, *Descrizione* | *dell'apparato* | *della commedia* | *et Intermedii* | *d'essa* | *recitata in Firenze il giorno di S. Stefano 1565 etc.* — pag. 13).

(5) « L'vltima stanza poi d'Amore fu a cinque cantata anch'ella fuori tutta « da voci, & accompagnata dentro. Da dua Grauicembali Da vn Leuto grosso « Da vn sotto basso di Viola aggiunto anch'egli Da un Flauto similmente ag- « giunto Da quattro Trauerse Et da vn Trombone » (Lasca, p. 19).

in vista degli spettatori; talora accadeva, che parte dei sinfonisti fosse visibile sulla scena e parte vi restasse nascosta (1). Il personaggio dell'azione cantava *a solo* (2) facendosi accompagnare dal coro e dagl'istrumenti (3), o accompagnandosi egli medesimo; similmente avveniva di più personaggi (4), i quali cantavano e insieme suonavano il madrigale (5).

Perchè in questi *Intermedî* si cantavano spesso madrigali del Rinuccini, di Giovanni de' Bardi, di Giambattista Strozzi, musicati da Luca Marenzio, dal Caccini (6), da Emilio de' Cavalieri, da Cristofano Malvezzi, sia in coro sopra liuti e viole, sopra arpe, lire arciviolate e soprani di viole, sia in canti *a solo* (7) sull'arpa, o al suono di chiarini e di viole traverse. Talora una specie di preludio o sinfonia (8) precede i canti, che pure han luogo insieme a giuochi d'ogni specie (9)

---

(1) « Il secondo (*intermedio*) fu a quattro cantato fuori da quattro voci, & « sonato. Da quattro Leuti Da vna Viola d'Arco Et da vn Lirone Et dentro. « Da tre Grauicembali Da vn Leuto grosso Da vna Viola soprano Da vna « Trauersa contr'alto Da vn Flauto grande Tenore Da vn Trombone basso. Et « da vn Cornetto muto, che sonaua vna Quinta parte aggiunta di soprano » (Lasca, p. 19).

(2) « . . . cantando Psiche il seguente Madrigale . . . et ella poi cantò con tanta « grazia » (Lasca, p. 14).

(3) « & facendoli anch'essi quasi tenore gl'aiutavano cantare l'ultima stāza « della Ballata . . . » (Mellini, p. 12). « Nel quinto (*intermedio*) a cinque fu « vna voce sola di soprano accompagnata fuori » (Lasca, p. 20).

(4) « Questi poi che hebbero prima cantato, e poi cantato, e sonato il seguente « Madrigale . . . » (Lasca, p. 11).

(5) « . . . quattro altri Cupidi, che cō quattro ornatissimi liuti veniuan so- « nando . . . Questi tutti quasi coro di se fatto dolcissimamente cantarono, e « sonarono il seguente madrigale » (Lasca, p. 10).

(6) E di Caccini sappiamo aver egli composta per certi Intermedî la musica degl'istrumenti. Vedi: Bastiano De Rossi, *Descrizione* | *Dell'apparato* | *E degl'inter* | *medi.* | *Fatti per la commedia rappre* | *sentata in Firenze.* | *Nelle nozze de Serenissimi Don Ferdinando* | *Medici e Madama Cristina di* | *Loreno, Gran Duchi di* | *Toscana.* | *In Firenze.* | *Per Anton Padouani. M.D.L.XXXIX* | *Con licenza, e Priuilegio.* — pag. 50.

(7) « si cominciò a sentir cantare, sopra un'Arpe, questo madrigale da un'huomo « solo » (Ibid., p. 57).

(8) « . . . si diede al sesto, e ultimo intermedio cominciamento, e 'l comincia- « mēto fu una dolcissima melodia d'infinito numero di dolci, e uari strumenti, « forse mai simile udita » (Ibid., p. 60).

(9) « Aueano questi dua in lor compagnia diuersi Cupidini, che con mille « giuochi cantauano il seguente madrigale » (Mellini, p. 14).

e a balli (1) eseguiti da' musici e cantanti medesimi. Si aveva un tal rude criterio dell'effetto musicale, che, per accrescerlo, si aggiungevano voci ed istrumenti, raddoppiando (2) e quadruplicando (3) le parti, o caricandole di ornamenti e di contrappunti, come si rileva da questa osservazione del Lasca: « *la musica delle due prime stanze fu a otto cantata fuori solo da voci e accompagnata dentro alla scena, ma ben con singular difficultà et artifizio* ».

Tal fu l'accompagnamento degl'istrumenti negl'*Intermedî* e nelle cantate drammatiche, che precedono di poco il melodramma.

***

L'epoca delle prime opere musicali drammatiche dà a vedere evoluzioni importantissime. I còmpiti della tecnica musicale si danno la mano coi progressi della poesia, e gli elementi artistici si collegano e si fondono insieme. Un nuovo mondo è scoperto, quello dell'espressione. Anche l'accompagnamento degl'istrumenti segue questa nuova tendenza, dopo aver traversato periodi preparatorî lontani da essa. Nell'opera, come altrove, esso intanto non è introdotto che per appoggiare il canto, o per arricchirlo, senza sopraffarlo. Sostenere in voce il cantante è il primo fine dell'accompagnamento. Bisognava perciò servirsi di istrumenti acconci, e tra questi i meglio a proposito erano il clavicembalo, il liuto, la tiorba, il chitarrone, la lira grande; or questi furono adottati, senza che perciò fosse propriamente distrutta la base dell'orchestra, la quale anzi, col Monteverdi e co' suoi successori, sempre più si affermò nel quartetto degli istrumenti ad arco. Il fatto più importante però è, che l'accompagnamento istrumentale si toglie, nel sec. XVII, dai puri e semplici effetti materiali, per pro-

(1) « cominciarono . . . una carola, cantando, sopra liuti, tromboni, arpi », ecc. (De' Rossi, p. 46). « Nella seconda canzonetta oue si faceua il ballo dicendosi « le stanze cantauano solo otto voci e suonaua la lira e 'l Lirone » (Mellini, p. 23). « . . . suonãdo e cantãdo le sue laudi & ballãdo dauano alla Festa gra- « zioso finimento » (Mellini, p. 21).

(2) « . . . e sonata tutta fuori, raddoppiando nelle voci tutte le parti » (Mellini, p. 18).

(3) « L'ultimo (*intermedio*) fu a quattro allegrissimo, & pienissimo, quadru- « plicando tutte le voci, & aggiungendoui: Dua Cornetti muti, Dua Tromboni, « Vna Dolzaina Vna Stortina » ecc. (Mellini, p. 23).

curarsi effetti di espressione: nel melodramma appunto è rappresentata questa linea di passaggio. Ma benchè Claudio Monteverdi avesse intuito qual dovesse essere l'ufficio e lo scopo dell'accompagnamento, per cui egli va considerato come il primo maestro moderno, pure l'istrumentazione, là dove essa è scritta esattamente o dove è soltanto accennata, appare, in genere, a noi moderni, arida e tecnica.

L'Ambros, nella sua eccellente storia della musica, nota, che l'indifferenza dei compositori di quest'epoca è molto sensibile (1). Sul basso continuo scarseggiano i numeri, e talora non ci sono affatto. Ma questa indifferenza non è che apparente: la rappresentazione dava vita, varietà e colore a tutto.

Vediamo possibilmente come.

Piaciuta com'ebbe la nuova maniera di cantar del Caccini, che, nel 1575 (2), fece sentire i primi saggi di canto monodico nella camerata di Gio. Bardi conte del Vernio (3), i musicisti si proposero di far, che nel canto si raccogliesse l'espressione degli affetti e delle parole. L'accompagnamento istrumentale rimase un sostegno della voce; gl'istrumenti si scelsero polifonici, per meglio intavolare sul basso continuo: il clavicembalo e l'organo si ritennero così indispensabili. Ma i mezzi d'accompagnamento furono in principio semplicissimi. Dice il Peri nella Prefazione alla sua *Euridice:* « *il sig. Jacopo Corsi, che io ho nominato sì spesso, suonò un Clavicembalo, il signor Grazia Montalvo un Chitarrone, Mr. Giambattista del Violino* [Jacomelli] (4) *una lira grande e Mr. Giovanni Lapi* (5) *un liuto grosso* » [specie di contrabasso] (6). Altrettanto semplice è

(1) *Geschichte der Musik* von August Wilhelm Ambros. Vierter Band, p. 260.

(2) Nel 1589 Caccini si fece intendere per la prima volta in pubblico (Ad. De La Fage, *Essais de diphtérographie musicale*. Paris, 1864, p. 172).

(3) Caccini cantava accompagnandosi per lo più col suono di una Tiorba (G. B. Doni).

(4) R. Eitner, nei *Monatshefte für Musikgeschichte.*

(5) « dentro la scena fu suonata da Signori per nobiltà di sangue e per eccellenza di musica illustri » (Peri).

(6) « Fu anco conosciuto, ed approvato (dice il Doni, *Trattato d. Musica Scenica*, p. 10) l'uso di pochi strumenti da quei virtuosi di Firenze, i quali si mostrarono in ogni cosa veramente esatti e giudiziosi; imperocchè ordinariamente si servirono solo di un Basso di Viola per fare la consonanza principale con la voce; e per ripieno di una Lira grande detta Arciviolata dalla simiglianza della Viola. »

l'accompagnamento istrumentale nella *Euridice* del Caccini: si voleva instaurare la *citarodia* della lirica antica, mischiandovi dei brani di musica *auletica*. Di pezzi istrumentali, come introduzioni, postludî, non vi ha traccia: solo brevissimi ritornelli a due voci seguono le singole strofe del Prologo tanto nella *Euridice* del Caccini come in quella del Peri; vi ha, in quest'ultima, un ritornello a una voce per il ballo a 5 v. e il noto *ritornello di Tirsi* a tre flauti (1); e questa è anche l'unica segnatura d'istrumenti che si riscontra; poichè gl'istrumenti eseguivano l'accompagnamento sopra il basso continuo, entravano verosimilmente alternandosi, e non suonavano insieme che nei ritornelli e nei cori (2). L'accompagnamento del canto, nell'una e nell'altra *Euridice*, è un semplice basso cifrato.

Nel dramma musicale *Rappresentazione di anima e di corpo* di Emilio de' Cavalieri (3) pochi sono gl'istrumenti, che compongono l'orchestra: una lira doppia, un clavicembalo, un gran liuto basso (Chitarrone) e due flauti « *overo Tibie all'antica* » (4), ma essi vengono raddoppiati e triplicati nei ritornelli e nelle sinfonie o nei cori. L'accompagnamento del canto, anche in quest'opera, è un semplice basso numerato.

Affatto simile è l'insieme istrumentale nelle opere del Gagliano (5) e del Giacobbi, come il medesimo è il modo seguito nel segnare sulla partitura tanto l'accompagnamento del canto, quanto la musica

---

(1) Il flauto è l'unico istrumento a fiato, che venga usato in questi primi melodrammi. Nella *Euridice* del Caccini però manca un cenno qualsiasi sull'impiego degl'istrumenti.

(2) « suonisi una sinfonia, composta di diversi istrumenti, quali servono per « accompagnare i cori e sonare i ritornelli » (Gagliano, Pref. della *Dafne*).

(3) Poesia di Laura Guidiccioni; edito da Alessandro Guidotti, dedicato al Cardinale Aldobrandini, con prefazione dell'editore (1600).

(4) Gli attori dovevano tenere nelle mani degl'istrumenti che suonavano o facevan le viste di suonare. Dice il Guidotti: « il piacere con li due compagni « sarà bene, che abbiano stromenti in mano et si suonino i loro ritornelli; uno « potrà avere un chitarrone, l'altro una chitarrina alla Spagnuola et l'altro un « cimbaletto con sonagline alla Spagnuola che facci poco rumore, partendosi « poi soneranno l'ultimo ritornello ». Talora gli attori medesimi suonano e ballano cantando: l'orchestra è collocata dietro la scena; il coro, parte seduto, parte in piedi, circonda gli attori; l'insieme è un miscuglio di rappresentazione e di concerto.

(5) Il suo nome intero è Marco di Zanobi da Gagliano.

dei ritornelli. *L'Aurora ingannata* (1) del Giacobbi consta di quattro intermedî: nell'intermedio quarto vi ha un ritornello di quattro battute, alla strofe di Cefalo (p. 23), e così alla strofe di Procri (p. 28), ma neppur qui sono in alcun modo scritte le parti o segnati gl'istrumenti, e tutto devesi stabilire sul basso continuo, la sola forma d'accompagnamento (2). Così, nella *Flora* di Marco da Gagliano, gli stessi ritornelli, p. e. alle strofe del Prologo, al coro dei Satiri con Ballo (Atto 2°), al coro d'amori, benchè abbiano disposizione di parti, mancano d'istrumentazione. Nell'atto IV (p. 109) l'autore avverte: « *Qui si replica il coro di Tempeste, Suonino* » (3). Ma la musica manca. Evidentemente, la fretta consigliava a riservarsi di concertare, all'atto pratico, una opportuna sinfonia. L'istrumentazione, in tutta l'opera, non è nè anche accennata: l'accompagnamento del canto è un semplice basso numerato. La partitura della *Catena d'Adone* (4) di Domenico Mazzocchi non presenta alcuna segnatura d'istrumenti, benchè i ritornelli a due e tre voci, nel Prologo, nell'atto IV (Sc. III), nel terzetto *(Venere, Amore, Adone)* dell'atto V, abbiano disposizione di parti. L'accompagnamento del canto, anche in tutta quest'opera, è un semplice basso continuo.

Dobbiamo all'idea del Gagliano, di far che i suonatori, per meglio accordarsi coi cantanti, fossero *situati in luogo da vederli in viso* (5), la posizione, che ebbe poscia l'orchestra, di fronte alla scena. Essa però fu collocata un poco più in basso, tanto da non esser vista dal

---

(1) *Dramatodia* | *Ouero* | *Canti rappresentatiui di* | *Girolamo Giacobbi* | *Maestro di Capella in S. Petronio di Bologna* | *Sopra* | *L'Aurora ingannata* | Etc. | *In Venetia,* | *Appresso Giacomo Vincenti* | *MDCVII.*

(2) Nel *Reno Sacrificante,* rappresentato in Bologna nel 1617: « ... cantarono « tutti i sacerdoti in modo di sinfonia ..... apprestarono i lor musici istrumenti « i quali erano di gran pregio ..... O' come espressero bene nelle prime ricercate « la lor disfida. Sentivasi quel che l'uno proponeua, così bene imitato dall'altro ... « Le arie erano cantate con molta sonorità » (*Lettera del Sigr. Roberto Ongaro* ecc., Bologna, 1617).

(3) *La Flora* | *Del Sig. Andrea* | *Salvadori.* | *Posta in Musica da Marco da Gagliano, Maestro* | *di Cappella del Serenissimo Gran Duca* | *di Toscana.* | Etc. *In Firenze,* | *Per Zanobi Pignoni. 1628.* Etc.

(4) *La* | *Catena d'Adone* | *Posta in Mvsica* | *Da* | *Domenico Maszocchi* | *Con privilegio.* | *In Venetia,* | *Appresso Alessandro Vincenti.* | *MDCXXVI.*

(5) « acciò che, meglio sentendosi, vedano unitamente » (GAGLIANO, Prefaz. della *Dafne*).

pubblico (1). A ciò si dovettero gli effetti confusi e la insufficiente sonorità di essa, che trovavasi come sotterrata, chiusa da una cinta di legno pesante e massiccio.

Ma la sua maggior varietà e ricchezza l'orchestra l'ottiene col Monteverdi, che può ben dirsi il padre dell'arte della istrumentazione moderna. Egli divise gl'istrumenti in varî gruppi ed ordini, seguendo un criterio tecnico ed uno estetico. Pel primo ebbe mira il miglior modo ond'essi bene concordassero insieme: pel secondo li fece corrispondere a speciali affetti e situazioni drammatiche, ma non a personaggi speciali, come taluni credono, secondo un grossolano malinteso di Hawkins rilevato dall'Ambros (2). Or, nell'*Orfeo* (3), ad esempio, noi troviamo non solo parecchi pezzi esattamente istrumentati, ma anche là, dove l'autore non fissa che il basso continuo come accompagnamento del canto, egli ci avverte però a quali istrumenti ne era devoluta l'interpretazione. Così, nel primo atto, la *Toccata che si suona avanti il levar della tela* è istrumentata a 5 parti: *Clarino, Quinta* (Tromba), *Alto e Basso, Vulgano* (Tromba), *Basso*. Nel coro a cinque, dopo l'aria della Ninfa, l'autore avverte: « *questo balletto fu cantato al suono di cinque Viole da braccio, tre Chitaroni, duoi Clavicembani, un'Arpa doppia, un Contrabasso de Viola, ed un Flautino alla vigesima seconda* ». Nel terzo atto l'aria di *Orfeo* è istrumentata: *2 Violini, Organo di legno, Chitarone;* i ritornelli sono eseguiti da due violini, poi da due arpe doppie, in fine da violini ed arpe insieme. Nel quinto atto, un canto ad una voce dovette essere istrumentato per due organi di legno e due Chitaroni: essi « *concertano questo canto sonando l'uno nell'angolo sinistro della Scena, l'altro nel destro* » (4). Ma le parti degli istrumenti mancano per lo più, eccetto nei brani istrumentali, e la guida dell'accompagnamento è, anche in quest'opera, il basso cifrato.

---

(1) Il Doni attribuisce a questa situazione dell'orchestra molti difetti della esecuzione (Vedi *Trattato della Musica Scenica*).

(2) Ambros, op. cit., vol. IV, pag. 366.

(3) *L'Orfeo* | *Favola in Mvsica* | *Da Claudio Monteverdi* | *Rappresentata in Mantova* | *Anno 1607 & nuovamente data in luce* | Etc. | *In Venetia Appresso Ricciardo Amadino.* | *MDCIX.*

(4) L'Eitner, per un equivoco di traduzione, crede che questo pezzo fosse eseguito da due cantanti, uno a destra, l'altro a sinistra della scena.

Prima di Monteverdi l'orchestra era quasi affatto mancante di istrumenti a fiato; con lui se ne arricchisce, facendosi poscia pletorica e confusa con *Francesca Caccini* (1), nei brani istrumentati (sinfonie) della sua *Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (2), per risemplificarsi col Cavalli e col Cesti, i quali la ristabiliscono sulla sua base del quartetto d'istrumenti ad arco e del clavicembalo, adoperati alternativamente per accompagnare i ritornelli e le arie.

Dopo un esame diligente, noi non troviamo alcun che di speciale, nell'interesse del nostro tema, circa la disposizione degl'istrumenti nell'orchestra di celebri altri drammi, le partiture dei quali io ebbi tra le mani, compresivi alcuni del Cavalli e del Cesti; nulla di speciale, dico, che non sia già stato, e con genio incomparabilmente maggiore, tentato dal Monteverdi. — Il *S. Alessio* del *Landi* (3) comincia con una sinfonia istrumentata così: *Violino Primo* | *Violino Secondo* | *Violino Terzo* | *Arpe*, *Leuti*, *Tiorbe*, e *Violoni* (scritti questi quattro ultimi sopra un solo e medesimo rigo che, meno pochi tratti, è una parte raddoppiata del basso generale), *Basso continuo per Grauicembali*. I pezzi istrumentati vi sono più spessi, come cori, ritornelli e il ballo; ma le arie e i recitativi non hanno per accompagnamento che il semplice basso continuo. — L'*Erminia sul Giordano* di *Michelangelo Rossi* (4) è scritta sopra una partitura, in cui sono segnati i seguenti istrumenti: *Violino primo*, *secondo*, *terzo*,

---

(1) Figlia di Giulio Caccini, eccellente cantante, poetessa, compositrice ed erudita.

(2) Il titolo completo è: *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina, Balletto composto in musica dalla Francesca Caccini ne' Signorini Malaspina; rappresentata nel Poggio imperiale, villa della Serenissima Arciduchessa d'Austria, gra(n) Duchessa di Toscana al Serenissimo Ladislao Sigismondo, Principe di Polonia e di Suezia. In Firenze, p. Pietro Cecconcelli, 1628.*

(3) *Il S. Alessio* | *Dramma musicale* | *Dall'Eminentissimo, et Reverendissimo Signore* | *Card. Barberino* | *fatto rappresentare* | *Al Serenissimo Prencipe* | *Alessandro Carlo* | *Di Polonia* | Etc. | *E Posto in Musica* | *Da Stefano Landi Romano* | Etc. | *In Roma* | *Appresso Paolo Masotti.* | *M.DC.XXXIV.*

(4) *Erminia* | *Svl Giordano* | *Dramma mvsicale* | *Rappresentato nel palazzo* | *Dell'Illvstrissimo, et eccellentissimo signore* | *D. Taddeo Barberino* | *Prefetto di Roma* | *E Principe di Pellestrina.* | Etc. | *Posto in mvsica* | *Da Michelangelo Rossi.* | *In Roma,* | *Appresso Paolo Masotti.* | *M.DC.XXXVII.* | *Con licenza de' superiori.*

quarto e Basso continuo per tutti gl'istrumenti. I ritornelli sono istrumentati, ma i cori, le arie ed i recitativi sono accompagnati dal solo basso numerato. Gli atti, come nel *S. Alessio*, sono preceduti da una Sinfonia che è istrumentata. Le opere di *Francesco Cavalli* contengono parecchi pezzi, come arie e cori disposti in *diagramma* (1) a due parti, scritte, per lo più, in chiave di violino, ma senza nome d'istrumenti, e aventi sotto il basso continuo; anche qualche ritornello è istrumentato a due o tre parti col basso, che, nel resto, rappresenta da solo l'accompagnamento. Quasi altrettante parti per gl'istrumenti (poche eccezioni fatte) trovansi scritte nelle opere di *Marcantonio Cesti*, con una più esatta specifica dei medesimi, come, p. e., nell'Aria della *Fama*, nella *Dori*, istrumentata a quattro parti di trombe. — In un'opera poco nota di *Luigi Rossi*, « *Il Palagio d'Atlante Ouero La Guerriera Amante* » vi hanno pezzi istrumentati fino a sette parti, in chiavi diverse, dal violino al basso, senza nome d'istrumenti: l'uso del solo basso continuo, come accompagnamento, vi è frequentissimo, quasi costante anche in duetti, trii e in un madrigale a dieci voci, che chiude l'opera.

Questi maestri erano così persuasi, che l'accompagnamento istrumentale potesse essere improvvisato, o completato in qualche modo, sul *Continuo*, che essi lo riservarono interamente o in parte all'abilità pratica dei suonatori.

Ma l'orchestra ricevette la sua organizzazione, e il suo funzionamento cominciò a stabilirsi e a regolarsi con sicurezza quando essa fu collocata innanzi alla scena (2). Due Gravicembali furono posti ai lati della medesima, e attorno vi si sparsero i bassi (3). Gli strumenti ad arco e a corde vi ebbero una parte importantissima; il loro numero, già grande all'epoca di Monteverdi, aumentò ancora, non tanto perchè i musicisti sentissero il bisogno di variare i coloriti

---

(1) Ossia in partitura.

(2) « ... il volere che gl'Instrumenti e i suonatori non si vedano anzi stiano « dietro la scena, e non si odano se non da Recitanti, è un abuso popolare, « nato da quei primi che fecero cantare in scena, il che fu seguito in appresso « in Firenze da quei virtuosi Gentiluomini (sebbene poi corressero in parte questo « errore collocando tali istrumenti avanti la scena; senza essere veduti dal popolo, « ma solo dagli attori) » (Doni, *Trattato della Musica Scenica*, p. 108).

(3) Questa disposizione ha durato sino alla fine del sec. XVIII.

orchestrali, quanto perchè gli istrumenti si sentissero in più largo spazio (1). Fu anche per ciò, che Monteverdi introdusse nell'orchestra varie specie di istrumenti a fiato, dai quali, perchè male intonati, rifuggivano i maestri di Firenze. I compositori, non tenendoli più in nessuna stima, li avevano trascurati al punto, che essi eran divenuti tali, da non potersi far su di loro che poco assegnamento. In compenso, i Clavicembali erano nel maggior credito « *per trovarvisi*, dice il Doni, *ogni sorte di consonanze* » e come « *i più comodi per leggere coll'esempio innanzi tutta la intavolatura del basso* »..... « *anzi pare che gli odierni musici*, aggiunge lo stesso scrittore, *come il signor Emilio del Cavaliere nella sua Rappresentazione e il signor Claudio Monteverde nel suo Orfeo, diano per consiglio di mettere in opra ogni sorte di quelli instrumenti e in gran numero* ».

Che con questi materiali si mirasse a fini descrittivi lo vediamo dal modo, onde son trattati parecchi dettagli e brani, anzi come sono armonizzate e condotte arie e scene intere, nelle opere del Monteverdi e del Cavalli specialmente.

Così, ad esempio, lo vediamo, tra parecchi altri pezzi, nel *Pizzicato* e nel *Tremolo* del noto « *Combattimento di Tancredi e di Clorinda* », nella *Sinfonia* (*in re minore*), così caratteristica e ripetuta nell'*Orfeo*, e nell'*aria* (*Orfeo*), cui ho già accennato. Così, nella *Scena dell'orco* e nella *Sinfonia infernale* dell' opera *Le Nozze di Peleo e di Tetide*, nella *Sinfonia navale* della *Doriclea*, nell' aria buffa del *Soldato* nella stessa opera, nell'entrata dell'*Aurora* nell' *Egisto*, pezzi, questi tre ultimi, comunicati con molta diligenza dal Goldschmidt.

Quanto all'effetto dei complessi orchestrali usati nella prima metà del seicento, legga chi ne ha voglia le affermazioni in pro e contro. E sentirà il Doni trovar quelle esecuzioni assai difettose, mentre Pietro Della Valle le riconosce perfette. Gli scrittori dell'epoca nostra sono a questo proposito quasi tutti ottimisti. — Or che possiamo dir noi circa gli effetti di una musica, che non sappiamo come, per lo più, venisse eseguita?

Questo sarà l'oggetto dell'ultima parte della nostra ricerca.

(1) « ..... al più ne segue che il loro suono perviene alle orecchie di quelli « che sono nel mezzo della sala ... » (Doni, op. cit., p. 111).

*
* *

Noi abbiamo veduto, che gli operisti, per un lungo periodo del sec. XVII, fissarono, in generale, come accompagnamento delle loro opere, il basso continuo. Da Jacopo Peri a Francesco Cavalli e al Cesti, non escluse le opere del Monteverdi, benchè esse addimostrino la maggior possibile cura dell'istrumentazione, il basso generale è destinato a reggere la maggior parte dell'accompagnamento, e, in questo caso, è l'unico segno, che lo rappresenta nella partitura. Nel *Palagio d' Atlante* di Luigi Rossi è segnata col solo basso continuo perfino la sinfonia avanti il Prologo, mentre poi la susseguente aria della *Pittura* è istrumentata (senza indicare però il nome degli istrumenti) a sette parti, probabilmente di Viole. Fu per indifferenza, per comodità o brevità nello scrivere, o per essere più facilmente a termine del proprio còmpito, che i compositori italiani estesero tanto la pratica del basso continuo? L'Agazzari dice, che fu messo in uso per tre ragioni: « *prima per lo stile moderno di cantar recitativo, e comporre; seconda per la commodità; terza per la quantità, e varietà d'opere, che sono necessarie al conserto* » (1). Ora, se nell'intento di dare un accompagnamento al canto, i compositori non fissano sulla partitura che il solo basso continuo, io mi pongo questo quesito: qual sorta di accompagnamento eseguivano i suonatori su questo basso. Proviamo, per ora, di rispondere a questa domanda. Alla questione, se improvvisavano o leggevano su delle proprie parti d'orchestra, e su quali, risponderemo poi.

Avvertiamo intanto che, parlando di accompagnamento istrumentale, intendiamo sempre quello, che si effettuava là dove, sotto le voci della partitura, l'autore non ha segnato che il basso continuo.

Gli operisti, una volta scritte le note del basso generale, non si curarono minimamente di disporre le parti dell'armonia. Il provetto suonatore doveva trovare le note degli accordi, percuotere le consonanze e le dissonanze, che stanno fra le parti estreme, suonare le note di passaggio ed altro che era rimesso, come il resto, al suo talento.

---

(1) *Del Sonare* | *Sopra 'l basso* | *Con tutti li* | *Stromenti* | *E dell'vso loro nel Conserto* | *Dell'Ill. Sig. Agostino Agazzari* | *Sanese* | *Armonico Intronato.* | *In Siena* | *Appresso Domenico Falcini* | Etc. | *Anno 1607,* | pag. 10.

« *L'armonia*, scrive il Peri (1), *si appoggia nella presente Euridice sopra un basso continuo..... e le parti medie nel resto le lascio al giudizio del suonatore* ». E Stefano Landi premette alla partitura del suo *S. Alessio*, fra altre, queste parole: « *Similmente si auerta, che gli accompagnamenti delle consonanze e dissonanze si sono ridotti in numeri di sopra, e di sotto al Basso continuo nel miglior modo, che si è potuto, onde al rimanente supplirà la discretezza de' suonatori esperti* ». In tal caso, i suonatori dovevano propriamente crearsi la propria parte d'armonia. Anzi nel ritornello delle arie, un brano, che, sino a Monteverdi, ed eventualmente anche dopo, è pure rappresentato dal solo basso continuo, bisognava che il suonatore si creasse perfino la melodia. Nell'accompagnare le *arie*, una giusta armonia doveva sostenere il canto: « *Procurisi*, nota il Gagliano, nella Prefazione alla sua *Dafne*, *che l'armonia non sia nè troppa nè poca, ma tale che regga il canto senza impedire l'intendimento delle parole* ». Questa armonia era affidata agl'istrumenti più acconci: la scelta di questi istrumenti era la cura dell'artista, che vi rivelava, in ragione dei mezzi disponibili, tatto, buon gusto e diligenza. E così noi sappiamo che « *il Peri e gli altri che sono riusciti in queste musiche..... si sono serviti* (*come ordinariamente fanno i musici*) *degl'istrumenti più proporzionati a trovare l'accompagnamento delle consonanze, che è quel che si cerca* » (2)... « *avendo riguardo di non riperquotere la consonanza cantata, ma quelle che più possono aiutarla, mantenendo sempre l'armonia viva* » (3). Si esigevano dunque degli andamenti d'armonia puri e ben nutriti.

Ma anche in questa parte dell'accompagnamento istrumentale, che è la più semplice, la insufficienza del modo di scriverlo, cioè della semplice indicazione del basso continuo, era sensibile, e il Goldschmidt prova, che gli stessi maestri dell'epoca ne erano persuasi. Notisi per di più, che, come i cantanti aggiungevano alla melodia dei *passaggi* (4) a loro talento, così anche i suonatori arricchivano

(1) Prefaz. all'*Euridice*.

(2) Doni, *Tratt. della Mus. scen.*, pag. 34.

(3) Gagliano, Pref. alla *Dafne*.

(4) Ogni sorta di abbellimenti fu in uso tra i cantanti e i suonatori. « Melismatica species est theatris aptissima » (Kircher, *Musurgia universalis*, pag. 614.

l'armonia e la melodia, che creavano, di *passaggi* (1), contrappunti, diminuzioni, abbellimenti, in una parola, che non si trovano scritti affatto nelle partiture, se si eccettuano alcuni luoghi delle opere di Monteverdi. A questo fine erano scelti istrumenti, nei quali potessero ottenersi con vivacità ed effetto delle serie di note rapide; perciò i flauti, i cornetti, i violini grandi e piccoli, le arpe, i liuti erano a proposito. Perchè questi maestri avevano operata una divisione razionale fra gl'istrumenti del loro concerto; e li adoperavano con questi due fini: come *fondamento* e come *ornamento* (*Agazzari*); in ordine al primo fine si consideravano l' organo, il gravicembalo e, quando poche fossero le voci da accompagnare, il liuto, l'arpa, il lirone, la tiorba, la cetera, la spinetta, la chitarrina, il violino, la pandora. Gli uni, allorchè « *sono l' apparecchio armonico su cui movesi il canto, tengono l'armonia ferma, sonora e continouata per sostenere la voce* » (2); gli altri « *scherzando e contraponteggiando rendono più gradevole e sonora l'armonia* » (3). A reggere l'edificio di questa ultima s'impiegavano il chitarrone e l' arciviola, e fra gl'istrumenti da fiato, il trombone, i fagotti ed il serpente (4). Sul concerto delle viole, tanto apprezzate per unirsi bene alla voce umana, quando distendevasi l'armonia, quando la viola da gamba teneva la nota del basso e le altre concertavano « *sopra facendo li passaggi* ». Così l'Agazzari ci dice che « *il Liuto si suona con molta inventione e diuersità*, che *l'Arpa si unisce bene alla voce umana, accompagnata tutt'al più da qualche Violino che farebbe li passaggi dove occorrono* », ciò che in fatti dimostra il Monteverdi nella scena posta in principio del 3° atto dell'*Orfeo*. Oltre di che, il padre Mersenne ci conferma, che ogni genere di diminuzioni, specialmente si praticava sugli istrumenti a corde, che accompagnavano le voci (5).

---

(1) Tutti gli autori ne parlano, e con i contrappunti, le ricercate e le diminuzioni costituiscono la veste propria dell'accompagnamento, che, in tal guisa, il compositore non accennava neppure e il suonatore doveva fare alla mente. *Passaggio*, secondo Rousseau, è un ornamento che si insinua nel canto o in un tratto di melodia; egli è ordinariamente molto breve, si compone di più note o diminuzioni cantate o suonate leggerissimamente.

(2) A. Agazzari, *Del sonare sopra 'l basso* ecc., pag. 9.

(3) Id. *Id.* pag. 9.

(4) Mersenne, *Harmonie universelle*, pag. 271.

(5) *Seconde Partie* | *De l'Harmonie* | *Universelle* | Etc. | *A Paris*, | *Par Pierre Ballard* etc. *M.DC.XXXVII.* — pp. 393-394.

Di quale specie fossero codesti passaggi ce lo dicono molti esempi, dai più antichi della *Fontegara*, della *Regola Rvbertina* del Ganassi a quelli esposti nel *Fronimo* del *Galilei*, nel *Modo per Imparare a sonare di Tromba* del *Fantini* e nell'*Intavolatura di Liuto et di Chitarrone* del *Piccinini*, e a quelli, che per avventura sono scritti specialmente in alcune opere del Monteverdi, il quale, per ciò, avrà certamente servito di modello. E non se ne abusava, almeno secondo l'opinione di Pietro Della Valle, un ottimista però, anzi un entusiasta della musica scenica del suo tempo. Nel suo *Discorso* « *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata* » (*Doni, Opere, Tomo II,* pag. 254) egli dice così: « *Il sonare in compagnia d'altri strumenti non ricerca tanto gli artificj del contrappunto, quanto le grazie dell'arte; perchè, se il Sonatore è buono, non ha da premere tanto in fare ostentazione egli solo dell'arte sua, quanto in accomodarsi con tutti gli altri. Il medesimo si può dire de' Cantori; perchè non istimo io per buon cantante quello, per esempio, che avendo un'ottima disposizione di voce, vuol far sempre egli solo tutti i passaggi..... Quei che cantano, e sonano bene, in compagnia si hanno da dar tempo l'uno all'altro, e piuttosto, che con artifizj troppo sottili di contrappunti, hanno da scherzar con leggiadria d'imitazioni... Questo oggidì non solo i più eccellenti, ma anche gli ordinarj Sonatori lo fanno, e sanno far tanto bene, che io non so, come meglio potessero farlo quei del tempo passato, che io non ho sentiti* ». Egli è bensì vero che, stando all'opinione del Doni, i maestri, i cantanti ed i suonatori, coll'abusar di passaggi, contrappunti e diminuzioni, avrebbero portato negli effetti dell'orchestra la confusione e la goffaggine, perchè cotesta gente, anche allora, per solito, ignorante, credeva (1), che nella cosa stentata e artificiosa consistesse la maestria dell'arte. Ma il Doni, d'altro lato, benchè savio e giudizioso nel giudicar de' maestri di Firenze, accecato com'è dal fanatismo per la musica antica, trova, per la maggior parte, condannabile quel che si opera nella moderna.

Nelle altre forme chiuse analoghe all'aria l'accompagnamento istrumentale fu pure analogo.

(1) E molti, anche fra i migliori d'oggidì, lo credono e, purtroppo, ce lo fanno sentire.

Il sonare accompagnando un *coro* lasciò probabilmente questi artificî. Lo desumo dalle poche opere che conosco di Monteverdi e di Cavalli. L'armonia delle voci vien distribuita agl'istrumenti, sì che questi fanno le medesime consonanze. Modo antico questo già usato nei madrigali, ne' quali, come già notammo, gl' istrumenti entravano in sostegno della voce, e negl'*Intermedî* delle commedie, che di canti in forma di madrigale si componevano. Lo stesso Guidotti, nella Prefazione alla *Rappresentazione* del Cavalieri, accenna a questa maniera di accompagnare, seguendo la linea del canto, là dove dice, che « *un violino sonando il soprano per l'appunto farà buonissimo effetto* », ciò che viene confermato, in più d'un passo, dal Bottrigari e dall' Artusi nei libri già citati. Scipione Cerreto, nella *Prattica musica*, fa menzione di « *luoghi ove si cantano e si suonano l'armonie a più voci* » (1). E Pietro Della Valle, dopo aver osservato, che « *altro è sonar solo, altro è sonare in compagnia d'altri strumenti, o di voci, o di voci e d'instrumenti insieme, ed altro sonare per reggere un coro* » (2), aggiunge, nel *Discorso* dianzi citato, a pag. 254: « *Il sonare per reggere un Coro ha da essere il più semplice di tutti, con nessuno artificio di contrappunto: solo con buone consonanze, e con graziosi accompagnamenti, che secondino le voci con garbo. Credo, che in ogni tempo da' Valentuomini si sia saputo far bene* ».

Nei cori, come nei ritornelli (già lo abbiamo notato), suonava un maggior numero d'istrumenti, che nelle arie, ed è ben giusto, che i suonatori si astenessero dagli artificî di contrappunto, visto che questi sarebbero stati coperti e soffocati dalla maggiore risonanza delle voci.

Quanto al *recitativo*, è fuor d'ogni dubbio, che l'accompagnamento degl'istrumenti ne fosse il più semplice di tutti. Consistette in serie di accordi letti a prima vista sul basso continuo; anche gl'increduli nella improvvisazione lo ammettono. Ma che tal recitativo fosse accompagnato, come opinano alcuni, nello stesso modo che il così detto *recitativo secco*, io non credo, perchè il recitativo drammatico della prima metà del seicento, ben diverso da quello per molti rapporti di indole tecnica ed estetica, è, generalmente, più lento e solenne.

---

(1) Op. cit., Libro IV, p. 303 e seg.
(2) Op. cit., p. 252 (Doni, Op., T. II).

***

Ed ora rimane a trattarsi la parte più malagevole della mia ricerca. Questo accompagnamento istrumentale che ora noi conosciamo era improvvisato?

Si può ammettere, che il gusto artistico dell'epoca portasse di conseguenza l'improvvisazione. Essa conferiva per sè sola il maggior credito ai musici ed ai cantanti, ed all'opera, con tutta probabilità, venne dal teatro della commedia, che prima si rappresentava all'improvviso. Ma poi, anche rimanendo su terreno musicale, le tradizioni della esecuzione estemporanea sono, in Italia, assai più antiche del basso continuo: il *falso bordone* costituisce un genere di musica a più parti, la cui esecuzione si lasciava all'improvvisazione dei cantori. L'improvvisazione era il genio stesso dell'artista. Se, come abbiam visto in un'opera di Luigi Rossi, perfino nella sinfonia si dava la semplice segnatura del basso continuo, sul quale così dovea tutto improvvisarsi, tanto più l'improvvisazione aveva da esser richiesta, quando questo basso serve come semplice accompagnamento del canto. E il finissimo orecchio musicale degli Italiani non ne fece sempre altrettanti improvvisatori?

Ma, come io dissi in principio di questo studio, se noi possiamo ammettere, in massima. l'improvvisazione dell'accompagnamento istrumentale nei melodrammi della prima metà del '600, non possiamo però contentarci di questa affermazione, perchè dovremo poi vedere *in concreto*, quali parti della materia d'accompagnamento venivano improvvisate. La partitura di queste opere è quasi uno schizzo: all'atto pratico bisogna precisare i contorni ed i coloriti, dar vita al quadro. Il compositore lascia, in genere, al sonatore l'esecuzione del dettaglio: forse all'atto pratico vi era intelligenza fra l'uno e l'altro: in ogni modo, le partiture non accennano a questi dettagli.

« *In Italia*, dice l'Ambros, *questa facile improvvisazione valse in ogni tempo come un saggio della maestria dell'artista* » (1). Ma vi fu essa davvero, assoluta e sempre? Ecco ciò che importa assodare. Bisogna stabilire se essa era generale, estesa a tutte le parti, che

(1) Op. cit., p. 330.

costituiscono le diverse forme dell'accompagnamento, oppure se era limitata ad alcune di esse.

L'accompagnamento sul basso continuo consisteva: 1° di un fondamento dell'armonia, in cui comprenderemo gli andamenti del ritmo (ritmopeia), che naturalmente vi si associavano; 2° di contrappunti e passaggi.

Quanto ai contrappunti ed ai passaggi, non ci sarà d'uopo spendere molte parole per provare, che erano improvvisati dai suonatori. Le stesse esigenze, che si hanno verso di loro, ci dovrebbero illuminare. Il Galilei dice che il sonatore di leuto deve saper bene intavolare; l'Artusi ci dichiara, come dal suonatore di tromba e di trombone si pretenda la conoscenza esatta del contrappunto, e vuole che i sonatori si ascoltino, *recitino più con le orecchie, che con la voce o con Instrumenti*, si aspettino e abbiano avvertenza di non superarsi (1). « *Voi come iudicioso andrete discorrendo le parti, da chi vengono sonate, la gratia che le dano, la maniera bella del fare le tirate, se dano vivacità alli passaggi, se fanno buono instromento quelle che suonano Cornetti, Cornamuse & storti* » ecc. (2). L'intenzione di eliminare l'incertezza, le possibili sorprese, la difficoltà di andar d'accordo emergono ad ogni frase per chi solo mediocremente conosca gli scrittori dell'epoca. Ma che l'improvvisazione abbia avuta una larga parte nel complesso dell'accompagnamento non si può a meno di non ammetterlo. L'Agazzari scrive, che gli esecutori degl'istrumenti d'ornamento debbono « *sopra il medesimo basso compor nuoue parti sopra e nuoui e variati passaggi e contraponti* » (3). Parole che ci lasciano indurre in favore dell'improvvisazione, come queste altre quanto mai convincenti, che « *il violino richiede bei passaggi, distinti e lunghi, scherzi, rispostine, e fughette replicate in più luoghi* » (4). Il Cerreto, confermando quanto dice l'Artusi, replica che il *perfetto sonatore di cornetto* (e di trombone) *bisogna che habbia buona cognitione dell'arte del Contraponto, acciocchè à suo bell'aggio possa fare i passaggi varij*, MAGGIORMENTE

(1) *L'Artvsi Ouero delle imperfettioni* ecc., pag. 3.
(2) Ibid., pag. 4.
(3) *Del sonare sopra 'l basso* ecc., pag. 8.
(4) AGAZZARI, op. cit., p. 9.

all'improuiso (1), ed Ercole Bottrigari nel *Desiderio* a pag. 51 ci parla di contrappunti che i suonatori fanno « *alla mente* ».

Nè mancavano proprie regole per farli bene. Ce ne informano alcuni avvertimenti scritti in un libercolo di *Gio. Luca Conforti:* « *Dichiaratione sopra li passaggi* » (2), là dove egli dice di aver impreso a dare *una raccolta de' più utili passaggi, perchè tutti quelli che cantano e sonano abbiano raccolti sotto una regola i migliori di essi* ». Ve ne sono per cadenze, per *gruppo*, per salti di quarta e quinta, per trilli, ecc., per la viola e per istrumenti a fiato: « *servono per quelli che..... hauendo perciò buona prattica, si possono poi dimostrare, sonandoli in compagnia* MAGGIORMENTE *all'improuiso* ».

Oltre di che, il Doni e il Della Valle fanno la sintesi della improvvisazione di questa parte melismatica dell'accompagnamento istrumentale, come di una pratica tenuta in gran pregio al loro tempo, menzionando a cagion d'onore coloro, che vi si distinguevano. *E così*, dice il Della Valle, *con diversa e non meno artifiziosa maniera, benchè non tanto difficile, nè di tanto profondo sapere, faranno* (i suonatori) *conoscere fra gli altri il valor loro..... Mostreranno l'arte loro in saper rifar bene, e prontamente quel che un altro ha fatto innanzi; in dar poi luogo agli altri, e opportuna occasione, che rifaccian quello che essi hanno fatto* (3).

Si obbietta la poca probabilità, che hanno più suonatori, di trovarsi d'accordo in una simile improvvisazione, che, oltre ai passaggi ed alle imitazioni, implica un giuoco di temi e di parti in contrappunto; anzi taluni credono, che da questa esecuzione estemporanea non potesse risultare che un meraviglioso *charivari*. Ma, pure ammettendo, che le probabilità di ottenere un insieme omogeneo ed ordinato non dovevano esser molte, io mi permetto di far osservare: primo, che in un ben disposto concerto la divisione fra gl'istrumenti di fonda-

(1) *Dell'arbore | Musicale, | di | Scipione Cerreto | Napolitano, | Espositioni dodici. | Con le Postille dell'istesso Autore | In Napoli | Nella Stamperia di Gio: Battista Sottile: | Per Scipione Bonino. MDCVIII.* etc., p. 41.

(2) *Breue et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro, non | solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desidera | per cantare* etc. *et q.*^{esto} *ancora serue p. quei che | sonano di Viola, o d'altri instrom.*^{ti} *da fiato* etc. | *In Roma con licentia de Superiori, et Priuileggio. 1593 (o 1603)* — data illeggibile.

(3) *Della musica dell'età nostra* (G. B. Doni, *Opere*, vol. II, p. 254).

mento e quelli d'ornamento era nettamente marcata, e in conseguenza, per eseguire i contrappunti e i passaggi, erano scelti speciali istrumenti e suonatori; secondo, che le prove erano molte e diligentissime, come afferma il Doni, il quale aggiunge ancora queste parole caratteristiche: « *nel che vediamo quanto sudino i musici* »; terzo, che l'autore, presente, per solito, alla prima rappresentazione della sua opera, prescriveva, per ogni specie di melisme, il luogo opportuno e le modalità, e ne moderava al caso gli eccessi.

Questo sia detto per provare quanto sia fondata l'opinione, che la parte melismatica dell'accompagnamento istrumentale, nel melodramma di questo periodo seicentista, era improvvisata.

È certo ammissibile, che in alcuni casi dei più difficili, suonatori non del tutto sicuri si siano scritti, o in qualche guisa, accennati i passi più importanti, qualche ricerca, qualche imitazione combinata coi compagni, ecc., tanto più, che nella parte qualunque, che il suonatore teneva sul suo leggìo e che subito vedremo qual fosse, egli mutava, aggiungeva, e si procurava, per suo comodo, una parte di complemento.

Ed ora passiamo a considerare l'altro termine dell'accompagnamento, il fondo dell'armonia. La parte, sulla quale il suonatore leggeva, stando in orchestra, conteneva essa la sola linea del basso continuo? Era questa sufficiente? Oltre alle melisme, ai passaggi, ecc., vi improvvisava egli sopra anche l'armonia?

Veramente il basso continuo implica, per sua natura, l'improvvisazione. Mattheson lo definisce così: « *Basso continuo*, o bassus generalis, *è una composizione estemporanea ed uno dei pezzi più essenziali per la esecuzione odierna* » (1). Nelle primissime opere, l'im-

(1) *Das* | *Neu-Eröffnete* | *Orchestre*, | *oder* | *Universelle und gründliche* | *Anleitung* | Etc. | *Hamburg*, *1713*, pag. 71.

In questa improvvisazione gl'Italiani furono sempre abilissimi, ed anche in epoche posteriori a quella cui alludiamo, i suonatori vi si distinguevano. Rousseau ne parla in questi termini: « Les Italiens méprisent les chiffres; la Partition même « leur est peu nécessaire; la promptitude et la finesse de leur oreille y supplit, « et ils accompagnent fort bien sans tout cet appareil..... Mais ce n'est qu'à « leur disposition naturelle qu'ils sont redevables de cette facilité.... » (*Dictionnaire de musique*, p. 8). Nel secolo XVIII l'accompagnamento è, in più d'una occasione, eseguito sul basso continuo da istrumenti diversi, quando dal contrabasso col violoncello, per gl' intervalli dell'armonia, quando dall'organo e quando dal cembalo (Marpurg, *Contributi istorico-critici*, vol. 3°, pag. 183).

provvisazione dell'accompagnamento istrumentale deve essere stata spontanea e generale, facilitata anche dalle esigenze assai modeste, che si avevano nelle singole parti degli strumenti. Il Peri, l'Agazzari e lo stesso Landi concordano nel non ritener necessario alla pratica dell'accompagnamento che il basso continuo. Quando il Peri, nella Prefazione all'*Euridice*, raccomanda, che le *note di passaggio siano senza indugio cantate e sonate a tempo*, la sua avvertenza, oltre che ai cantanti malaccorti, è diretta a quei suonatori, che non sono troppo sicuri nell'interpretare con arte il basso continuo. Però l'Agazzari, secondo il quale i suonatori, nell'accompagnare, dovevano « *obedir la mente del compositore, qual'è libera* », conferma è vero la nostra opinione, ma in parte ancora la modifica. Nel libercolo dianzi citato « *Del sonar sopra 'l basso* », egli dice così: « *essendosi ultimamente trouato il vero stile d'esprimere le parole, imitando lo stesso ragionare nel meglior modo possibile, il che meglio succede con una, ò poche voci, come sono l'arie moderne d'alcuni valentuomini, e come al presente s'usa assai in Roma ne' conserti; non è necessario far spartitura, o intavolatura; ma basta un Basso con i suoi segni come abbiamo detto sopra* » (1).

Parrebbe adunque, che, se non per necessità, almeno per maggior sicurezza, si fosse talvolta fatta e distribuita ai suonatori la spartitura del basso continuo; nè tale supposizione è distrutta dalle affermazioni del Peri e del Landi.

Ora, assodato che ci è lecito fare questa ipotesi, procediamo, senza interromperci, nella nostra disamina conclusiva.

Dopo i primi venticinque anni del secolo XVII, l'arte dell'istrumentazione ha fatto progressi rimarchevoli; alcune parti dell'accompagnamento si sono scritte a posta, e si sono istrumentate le sinfonie, le intrade, le toccate, i ritornelli. Ma il Doni ci dice, come ciò sia andato a rilento: « *insomma bisogna credere che l'usare istrumenti di corpo come dicono (cioè, che fanno più consonanze), proceda oltre le cause dette, per risparmiare la fatica de' concenti istrumentali fatti a posta; bastando in questi l'intavolatura di un sem-*

(1) L'uomo che scriveva così è l'autore di un melodramma, il cui titolo è: *Eumelio, dramma pastorale recitato in Roma etc. L'anno 1706. In Venezia, appresso Ricciardo Amadino MDCVI.*

plice basso continuo, senza obbligo di battuta alcuna; potendo il recitante ripigliare il canto più presto, o più tardi con la comodità, che gli danno quelle note lunghe che si usano nel Basso » (*Tratt. d. Mus. scen.*, p. 8). E in altro luogo: « *questa superfluità di passaggi ottimamente s'eviterebbe con fare le sinfonie a posta* ». E ancora: « *la quale accompagnatura non mi dispiacerebbe quando non si volesse o non si potesse comporre la sinfonia a posta per le viole o simili istrumenti che fanno una parte sola, nè ci fosse la comodità dei Graviorgani a proposito, nè di arpe con Violini* » (*Ibid.*, pag. 9).

Il sonar dunque a più parti, improvvisando, produceva inconvenienti; ma i compositori non si volevano decidere a scrivere delle parti a posta per gl'istrumenti, a cagione della loro indifferenza e pigrizia. Così essi sfruttavano il credito, in cui erano gl'istrumenti polifonici, per comporre a loro agio e con poca fatica, e favorivano, nel tempo istesso, il capriccio dei cantanti, i quali potevano eseguir la musica senza misura alcuna, sicuri però che l'accompagnamento avrebbe potuto egualmente secondarli.

Ma chi si trovava a disagio era il sonatore di quell' istrumento il quale, come dice il Doni, non fa che una parte sola. Egli doveva aiutarsi come meglio poteva, interpretando il basso continuo. E, quando bene esistessero nelle partiture, come talvolta usa il Cavalli, le parti estreme, restavano tuttavia immaginarie le parti di mezzo, che noi sappiamo essere, anche al tempo del Doni, lasciate all'arbitrio del sonatore.

Ora, il musico s'aiutava certamente per reggere la sua improvvisazione di contrappunti e di melisme d'ogni specie, e come egli ciò facesse, ce lo dice il Doni medesimo: « *Converrebbe adunque, che quella fatica, che durano* (i compositori) *in aggiustare tante parti insieme per le voci, la durassero in disporre altrettante parti per gl'Istrumenti; il che faranno però con molta maggiore facilità; perchè non tutti i partazzi e mutanze, che si possono adattare alla parte istrumentale, si aggiusterebbono per le voci* ». Questi *partazzi* verosimilmente erano parti ausiliarie e di complemento, nelle quali il suonatore scriveva per sè quegli ornamenti e contrappunti, che egli disponeva in un determinato periodo: un tale espediente, oltre al facilitargli il suo còmpito, lo metteva più facilmente d'accordo con

quello che facevano gli altri, alleviandosi così i suonatori a vicenda la fatica del rammemorare.

Ma ancora si obbietterà, che queste parti, del tutto personali, ammettono una base, su cui essere fissate, una parte di armonia, che il suonatore doveva avere innanzi agli occhi sul suo leggìo. E qual fosse codesta parte, che ad ogni suonatore veniva distribuita, o perchè egli la leggesse come stava, o ne scegliesse le note che gli convenivano, o finalmente la completasse e l'abbellisse, è ancora il Doni che ce lo lascia apprendere con tutta certezza dal seguente passo del suo *Trattato della musica scenica*, a pag. 110-111: « *Le fatiche poi, i disgusti, gli affanni, ed i rammarichi che i poveri musici provano in aggiustare insieme tanti sonatori, e suoni in un luogo così angusto, appena si crederebbono; perchè con molto perdimento di tempo, e confusione bisogna disporre gl'Instrumenti, e distribuire i lumi, collocare i sedili, rizzare i leggii, e accordare gl'Instrumenti: e Dio sa se dopo averli bene accordati, bisogna di tutto spesso rifarsi da capo per la moltiplicità delle corde, e rallentamento loro per rispetto de' lumi, e quanto bene si possano raggiustare, mentre gli altri suonano: senza parlare della fatica e del tempo, che si mette in fare tante copie dell'intavolatura del basso, e di altri disordini, che seguono da questa miscellanea, senza alcun fondamento introdotta* ». Se per intavolatura del basso s'intende la disposizione in note musicali di tutte le parti costituenti l'armonia, nella sua linea verticale ed orizzontale, noi diremo allora, che la maggior parte dei suonatori riceveva un esemplare del basso armonizzato. I suonatori di istrumenti, che fanno una parte sola, sceglievano quella estrema o media dell'armonia, che loro più conveniva, seguendo la linea orizzontale degli accordi. E ciò viene a confermare quanto indirettamente ammette l'Agazzari nel passo or ora citato, il quale, se allora autorizzava una ipotesi, ora ci persuade della verità. Chè se si obbietta, che autori come il Peri, l'Agazzari, il Gagliano, il Landi dichiarano, nello scrivere, per tutto accompagnamento, il solo basso continuo, di lasciare le parti medie al giudizio del sonatore, io rispondo doversi ciò intendere così: che il sonatore ha la facoltà di scegliere, fra le parti medie, quella che gli conviene, seguendo, nel succedersi degli accordi, una determinata linea orizzontale, ma non elimina la possibilità, che la parte data sul leggìo al sonatore comprenda gli accordi medesimi.

L'improvvisazione dunque era praticata in questa orchestra, limitata però ai contrappunti, alle diminuzioni, ai passaggi, a più sorte di melisme e ad istrumenti particolari. Chè, quanto al fondo dell'armonia, a quest'armonia propriamente detta, essa era assicurata alla maggior parte de' sonatori mediante l'intavolatura del basso continuo.

Quando il signor Goldschmidt afferma di non credere all'improvvisazione dell'accompagnamento sul solo basso, allorchè trattasi di forme chiuse, perchè in questo caso, dice egli, non si esigono semplicemente delle serie di accordi, ma proprii e ben disposti periodi tematici, io credo che egli sia in errore, 1°, perchè la pratica dell'accompagnamento ha sempre permesso a più suonatori esperti riuniti insieme di improvvisare dei periodi in contrappunto, imitazioni, passaggi, ecc.; 2°, perchè tutto ciò, che viene aggiunto alla semplice disposizione dell'armonia, erigendosi sulla intavolatura del *continuo*, sappiamo per la testimonianza di buoni autori, che veniva improvvisato; 3°, perchè, in fine, l'esecuzione sul basso generale, anche per accompagnare queste forme chiuse, può essere effettuata senza produrvi propriamente dei temi (*Mattheson*).

Ora, noi lasciamo ad ognuno, che sia esperto di cose musicali, trarre le conseguenze pratiche di questa maniera di servirsi della intavolatura del basso continuo come parte d'orchestra.

L. Torchi.

Le motif de l'Épée dans " la Walkyrie ".

La *Walkyrie,* première journée de la grande Trilogie de Wagner, *l'Anneau du Nibelung* — puisque *l'Or du Rhin* n'est qu'un prologue — a été représentée sur la plupart des grandes scènes européennes. C'est par elle, généralement, que s'opère l'initiation du public à ce que l'on appelle, très improprement, la « troisième manière » de Wagner, car il n'y a pas de « manières », de « styles » opposés dans l'œuvre immense du musicien-poète, mais la profonde unité d'un génie artistique plus ou moins conscient de lui-même, plus ou moins en possession des moyens et des formes par lesquels il cherche à se manifester. Cette impropriété de termes signalée, il faut reconnaître que les expériences scéniques dont *la Walkyrie* a fait les frais ont réussi partout. Sans doute, l'auditoire est plus frappé par le côté pittoresque de l'œuvre — l'apparition de la forêt printanière au premier acte, l'orage du deuxième acte, la chevauchée des vierges guerrières et l'incantation du feu au troisième — que par l'intime splendeur poétique et musicale de cette œuvre. Mais il n'est pas de drame wagnérien mieux conçu pour l'amener a comprendre la valeur et le rôle des *leitmotive*, la fonction expressive de l'orchestre, le rapport sans cesse variable qui existe entre le drame déclamé, mimé, et la symphonie instrumentale, la synthèse enfin de toutes les significations d'art, poésie, décoration, plastique, musique, en une signification totale, sans exemple et sans analogue jusque-là.

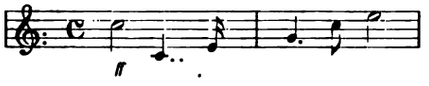
Nous avons prononcé le mot de *leitmotive,* « motifs conducteurs », « motifs plastiques », « thèmes caractéristiques », etc. *La Walkyrie* en compte beaucoup, dont la plupart viennent directement de la partition qui la précède, *l'Or du Rhin.* La nomenclature de ces thèmes serait longue sûrement, peut-être aride; leur étude générale demanderait des pages nombreuses, un livre plutôt, car il serait impossible

de la restreindre à la seule *Walkyrie*, et elle embrasserait forcément tout l'ensemble de la Trilogie. Aujourd'hui, nous proposerons seulement quelques considérations sur le plus court, le plus extérieur de tous ces motifs, le « motif de l'Épée » (*Schwertmotiv*).

Si nous choisissons ce motif, presque rudimentaire au milieu de tant d'autres, et qui n'évolue pour ainsi dire pas, c'est qu' il s'impose à l'attention de tous les auditeurs: personne, à coup sûr, n'est sorti d'une représentation de *la Walkyrie* sans l'avoir plusieurs fois remarqué, sans en emporter l'impression extrêmement nette et frappante. Il sera donc reconnu de tous les lecteurs, et ce que nous dirons d'un motif aussi bref, de son origine, de ses parentés avec d'autres thèmes, permettra de conclure aisément du particulier au général, et du cas le plus simple aux cas très complexes que présenterait tel ou tel autre motif de la Trilogie.

I.

Le motif de l'Epée, qui joue un rôle si important dans *la Walkyrie*, est exposé pour la première fois dans *l'Or du Rhin*, à la scène IV, lorsque Wotan salue le Walhall en élevant le glaive — forgé dans Nibelheim — qu'ont dédaigné les géants, tandis que naît en lui la pensée créatrice d'où sortiront les Héros, les Wälsungen. Le motif apparaît alors en *ut* majeur (c'est du reste le ton dans lequel il reviendra le plus fréquemment), proclamé par une trompette:

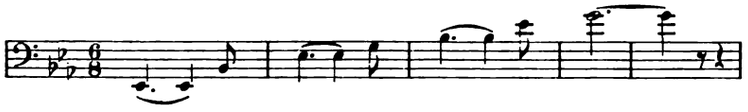


Quelques mots d'abord sur la forme de ce motif et sa nature.

Le thème de l'Épée, on le voit, est formé des notes constitutives de l'accord parfait majeur; c'est, en quelque façon, une sorte d'arpège de cet accord. Il rentre dans la catégorie des *motifs élémentaires* de la Trilogie, motifs essentiellement diatoniques, qui s'opposent aux *motifs passionnels*, de tendance habituellement chromatique. On peut même dire d'une manière générale, et nous étudierons un jour cette question, que la musique de *l'Anneau du Nibelung*, contenue en

germe dans la première scène de *l'Or du Rhin*, présente une immense genèse de formes musicales, partant de la simplicité tonale et d'éléments mélodiques diatoniques, absolument simples eux aussi, pour se diversifier, s'altérer peu à peu. Le contraire serait vrai pour *Tristan*. Mais ces remarques nous entraîneraient trop loin; bornons-nous à justifier le caractère de *motif élémentaire* du thème de l'Épée, en montrant sa parenté avec les motifs primordiaux de *l'Or du Rhin*.

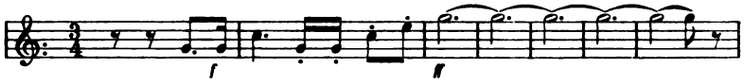
On sait que le prélude de *l'Or du Rhin* commence par une immense tenue du *mi bémol* grave, tonique qui se prolonge et s'impose pendant cent trente-six mesures. De cette tonique s'élève le motif originel et fondamental de toute la Trilogie, exposé *pianissimo* par un cor, et sur lequel entrent les autres cors de l'orchestre. Or, ce motif (que M. de Wolzogen nomme *Motiv des Urelementes* — l'élément primitif, l'Eau, le Rhin, l'innocence et l'inconscience premières), est lui-même la succession pure et simple des notes qui constituent l'accord du ton.



En ce thème, les intervalles se comblent bientôt par des notes de passage, qui lui donnent un mouvement plus continu et une personnalité déjà plus nette. Ce nouveau motif, où vont s'accuser peu à peu le déroulement des ondes du Rhin, l'apparition des trois Ondines et leur poursuite, est exposé d'abord par les bassons: puis les flûtes interviennent, et enfin tous les bois l'entonnent, avec une sensible modification rythmique. Le voici en sa forme la plus simple:

Ce thème, modifié davantage en son rythme et sa tonalité qu'en son dessin mélodique, reparaîtra maintes fois, pour Erda, pour les Nornes, toutes personnifications de caractère nettement élémentaire, comme les Filles du Rhin. De nombreuses transformations se préparent, qui seraient des plus curieuses à étudier; contentons-nous de montrer le

thème de *l'Or du Rhin* (la *Rheingoldfanfare* de Wolzogen), toujours formé des mêmes éléments, et proche, extrêmement, de la « mélodie originelle ». Ce thème, comme celui de l'Épée (mais dès la première scène du *Rheingold*) éclate à la trompette, en *ut* majeur:



Il avait été proposé, avant cette explosion, par les cors (un d'abord, puis deux, etc.), dans le ton de la dominante (*sol*).

Entre ce motif et celui de l'Épée, l'analogie apparaît évidente: constitués des mêmes notes, avec des accents de même nature, ayant tous deux un caractère accusé de fanfare (fanfare rarement très rapide), ils sont habituellement confiés aux mêmes instruments, en des progressions identiques, du cor à la trompette. Ceux qui ont médité le poème et la musique de la Trilogie ne seront pas surpris d'une correspondance aussi étroite entre ces deux puissances élémentaires, l'Or et le Fer, dont les hommes et les dieux mésusent pareillement, et qui, toutes deux éclatantes, toutes deux mises au service de l'ambition divine, porteront malheur à ceux qui s'y attacheront.

II.

Dans *la Walkyrie*, le motif de l'Épée apparaît pour la première fois à la fin de la scène II, au moment où Sieglinde quitte la salle sur l'ordre de Hunding, et, se retournant, tâche d'indiquer à Siegmund, d'un regard significatif, le point du frêne où la poignée du glaive troue l'écorce. Il se répète trois fois, presque consécutivement, en *sol* majeur d'abord, puis en *sol* mineur, puis enfin en *ut* mineur, ton principal de la scène entière.

Siegmund est demeuré seul (Scène III); pendant tout son monologue, le thème de l'Épée va devenir le motif essentiel de la symphonie. Ici, l'on ne peut assez admirer l'art de Wagner, cette intime union, non-seulement de la musique et de la poésie, mais encore de l'idée, du sentiment intérieur, avec l'effet optique extérieur: fusion parfaite de l'âme avec les choses, du symbole avec la réalité visible.

L'Épée fixée au cœur de l'arbre, le glaive qui étincelle dans l'ombre chaque fois que le brasier mourant se ranime d'un jaillissement de flammes, c'est, en un sens, la dramatisation d'un phénomène matériel bien simple: que de fois, aux soirs de tristesse, en l'obscurité qui se fait plus noire, l'agonie de la flamme aux tisons demi-consumés n'a-t-elle pas allumé peur nous, sur quelque objet voisin, un reflet, un scintillement, comme d'un regard ou d'une étoile, rayons évocateurs de souvenir et de rêve, et dont les palpitations vagues, peu à peu s'affaiblissant, s'accordent à nos longues mélancolies? Mais cet éclat de l'arme sainte, dans le drame de Wagner, c'est aussi la pensée de Wotan, l'action de Wotan, toujours présente pour suggérer au Wälsung les hardies initiatives. C'est encore le regard de Sieglinde, ce regard qu'elle laissa dans la salle après elle, suivant la belle expression du musicien-poète, et qui demeure comme attaché au tronc du frêne antique. C'est le rayon suprême du soleil, car l'amour est bien le soleil du cœur, et ce soleil, voilé jusque-là pour Siegmund, n'a brillé qu'au soir de sa vie, à l'heure triste de l'adieu.

Voilà ce que nous dit le motif de l'Épée, surgi à tout moment pendant le tragique monologue, tel qu'une hallucination lumineuse dont Siegmund résigné ne comprend pas la signification. Lorsque le héros, en sa première angoisse, songe à l'Épée de victoire, à cette Épée que son père lui promit autrefois, le motif monte lentement à la trompette basse, dans le mode mineur, sous le *la* obstiné des cors, qui, dans l'ensemble de la progression sonore précédant l'explosion vocale, joue le rôle d'une pédale. Siegmund se lève, il crie le nom de Wälse; ses mains crispées semblent chercher la poignée du glaive. Un bref sursaut de révolte l'a galvanisé soudain, mais il voit bientôt que sa rage est inutile, et retombe en jetant sa clameur désespérée; en cet instant précis, le brasier s'écroule, jette une lueur violente, et la fanfare du glaive, lancée à toute volée par la trompette, traverse le *tremolendo* serré des violons à l'aigu.

Cette foudroyante explosion est certainement l'un des plus saisissants effets dramatiques de *la Walkyrie*. Tout concourt à sa force: le passage brusque du mode mineur au majeur, la progression vocale martelée par le ténor en syllabes haletantes, et aussi ce fait que le *fortissimo* qui précède étant obtenu à l'aide des instruments à cordes, l'entrée de la trompette en *ut*, avec l'éclat métallique, la

mordante splendeur de son timbre, établit un contraste dynamique irrésistible (1).

Ce motif reparaît à la trompette, avec des sonorités variables, mais de marche générale décroissante; nous avons, en écoutant cette prodigieuse musique, la sensation nette d'une vision de lumière, jaillie de l'ombre, et qui va s'atténuant, avec de fugitifs retours d'éclat, jusqu'à l'extinction complète. Mais le hautbois, à deux reprises, dessine aussi le thème, le féminisant ainsi, identifiant le rayon qui brille au tronc du frêne avec le regard d'amour de Sieglinde; le cor aussi le dit une fois, doux et mélancolique, en l'évocation d'un souvenir.....

Telle est cette admirable scène; le thème si simple que nous étudions l'anime de sa clarté surnaturelle. Elle compte au nombre des plus belles que Wagner ait composées. Lorsqu'on se rappelle la frissonnante émotion que dégagent ces apparitions du motif, cet affaiblissement du timbre si aveuglant tout à l'heure, son évanouissement enfin, lorsqu'il sombre dans l'obscurité froide, où s'attardent, assourdis, comme mortuaires, de lents accords des trombones *pianissimo*, on se demande si, parmi les miracles d'art créés par le poète-musicien, il en est de plus authentiques et de plus grands.

III.

Dans le récit de Sieglinde, le motif de l'Épée apparaît bientôt, succédant au thème du Walhall; parti de l'accord parfait de *mi* majeur, il s'affermit sur l'accord de la sous-dominante; l'altération de l'*ut dièse* en *ut* naturel prépare promptement le ton nouveau, que

(1) Une remarque s'impose au sujet de l'exécution de ce passage, et les représentations récentes de *la Walkyrie* à Paris la motivent amplement. L'effet juste ne peut être obtenu si le trompettiste n'accentue pas avec vigueur le *sol* initial, au lieu de le considérer comme une simple *anacrouse*, ainsi que trop souvent c'est le cas. Si les deux notes d'attaque, *sol* et *ut*, ne sont pas très accentuées *toutes les deux*, on ne *voit* pas surgir le motif, l'Épée ne se lève pas, si je puis dire, comme un personnage du drame, tandis qu'il faut qu'on sente le motif *entrer*, *avant* l'éclat, l'accent de force qu'appelle naturellement le premier temps de la mesure suivante.

la voix annonce avec insistance par la répétition de la tonique. Par deux fois, le motif s'affirme en *ut*, et la seconde fois, avec un maximum de force non encore atteint jusque-là: c'est que la pensée de Wotan s'élucide, et que la lueur qui étincelait naguère au tronc du frêne s'explique à présent pour Siegmund.

C'est encore la fanfare du glaive qui déchaîne les cris d'espoir et de vengeance de Sieglinde, et avec quelle puissance! plus loin, au passage: *Siegmund heiss' ich — und Siegmund bin ich!* elle revient à la trompette basse, rapide et grondante sous le *staccato* de l'orchestre: il semble que l'Épée frémisse aux fibres de l'arbre, et, de sa prison, appelle la main libératrice de Siegmund. Un plus terrible éclat illumine la symphonie, au timbre martial de la trompette en *fa*, lorsque le héros bondit sur les racines du frêne, et saisit à plein poing la garde de l'arme sainte. Il l'invoque maintenant, dans la détresse de son amour; il la nomme *Nothung*, il la voue à l'action de mort, tandis que s'enfle le rugissement des tubas: *Heraus aus der Scheide — zu mir!* L'harmonie, longtemps angoissée, se résout brusquement, en ce ton d'*ut* majeur dont Wagner se sert volontiers pour donner l'impression d'une large et puissante lumière (1): L'Épée jaillit de l'arbre...

Alors seulement nous la *voyons*, en sa nudité de gloire, l'Épée formidable de Wotan, l'Épée des Héros, l'apparition meurtrière et lumineuse de la Force. Dans le mouvement tout à coup dédoublé, le thème fulgure, mais d'un éclat tel que tous éclats précédents semblent abolis. Les trompettes ont clamé la fanfare; la trompette basse, soutenue par les trombons, escalade l'accord d'*ut*, s'élance à leur rencontre, et le motif tonne une seconde fois, plus triomphale encore que la première.

C'est là, quant à l'intensité, le point culminant atteint par le motif de l'Épée dans *la Walkyrie*. Même, en la Trilogie entière, il ne retrouvera jamais puissance égale, fût-ce au moment où Siegfried brandit le glaive reforgé et fend en deux morceaux l'enclume de Mime. Mais si l'on se reporte aux apparitions successives du thème, après la scène capitale que nous venons d'analyser, on remarquera qu'il

(1) Par exemple: au réveil de *l'Or* dans le *Rheingold;* au réveil de Brünnhilde: *Heil dir, Sonne (Siegfried);* ou bien, après la première *Verwandlungsmusik* de *Parsifal,* à l'entrée de la clarté qui peu à peu illumine le temple du Gral.

n'en est pas deux d'identiques entre elles, et que Wagner a toujours su les varier, sous les divers rapports du ton, de l'accompagnement harmonique, du rythme, du mouvement, de la sonorité.

IV.

Par lui-même, le motif de l'Épée, d'une simplicité si grande et d'une caractérisation si arrêtée, est, avec celui de l'Or, le thème le moins transformable de la Trilogie. Mais, s'il n'évolue pas symphoniquement, s'il est, à certains égards, le contraire d'un motif symphonique, si sa nature est celle d'une formule concise, définitive, concentrant la lumière, si je puis dire, au lieu de la diffuser en d'autres formes mélodiques, il n'en est pas moins apparenté à beaucoup d'autres motifs de l'œuvre. Déjà, nous avons montré son origine, et fait ressortir son parallélisme avec le thème de l'Or; ajoutons que tous les motifs « héroïques » de la Trilogie peuvent se rapporter à ce thème élémentaire, qui en exprime le principe et la loi initiale.

Le motif de l'Épée peut se décomposer en deux parties: les deux premières notes, formant un intervalle de quarte ascendante des plus caractéristiques — aisément isolable du reste, — et l'arpège ascendant sur les trois degrés de l'accord parfait majeur ou mineur, suivant le cas.

Cette quarte initiale marque tout d'abord une indéniable parenté du thème avec le motif du chant de Donner (*Das Rheingold*, scène IV), qui, notons-le, revient à l'orchestre, très vigoureusement accentué, pendant le prélude de *la Walkyrie*. Il faut observer également son rôle au 2e acte de *la Walkyrie* (scène V), lorsque Hunding et Siegmund se provoquent sur la montagne, et surtout dans la première scène de *Siegfried*, où elle évoque avec obstination l'idée menaçante du glaive. Nous la trouverons, un peu dissimulée, dans le thème héroïque des Wälsungen, dont la première partie dévoile l'origine; surtout, dans le thème de *Siegfried le Wälsung*, elle forme l'attaque caractéristique du motif. La deuxième partie du thème de l'Épée, plus ou moins brisée, et qui consiste, en somme, dans l'utilisation consécutive des trois degrés du ton (majeur ou mineur), est commune à tous les motifs héroïques de la Trilogie, à celui des Walkyries,

à ceux des Wälsungen et de Siegfried fils des Wälsungen, à la fanfare du cor de Siegfried et au grand thème héroïque qui n'est que l'élargissement de celui-là.

Nous n'avons indiqué ici que les grandes lignes de ces parentés mélodiques. Il serait facile de les accompagner d'explications justificatives; mais, pour ne pas allonger démesurément cette étude, nous nous bornerons à citer un seul exemple des textes par lesquels se complèterait notre démonstration. Que le lecteur se reporte au passage de *la Walkyrie* (acte II, scène V) où Siegmund, tirant l'Epée, se précipite vers le fond de la scène, à la rencontre de Hunding, et qu'il remarque la forme que prend le motif du glaive, plus étendu que d'habitude; qu'il lise ensuite (acte II, scène IV) le passage qui précède immédiatement le cri de Siegmund: *Zwei Leben lachen dir hier,* et remarque la forme plus nouvelle encore imposée à ce même motif. Si alors il rapproche de ces deux formes le motif de Siegfried fils des Wälsungen, tel que Brünnhilde le chante deux fois dans la 1re scène du 3me acte, où, par parenthèse, le thème de l'Épée est deux fois rappelé, il sera convaincu que les parentés en question sont absolument réelles.

Pour limité que fût notre sujet, nous n'avons pu que l'effleurer, si profonde est la conception du maître. Mais notre but n'était, en somme, que de fournir des éléments d'étude à ceux qui ont quelque souci de pénétrer plus avant dans les créations artistiques de Wagner. Puisse cette modeste contribution à l'exégèse musicale de la Trilogie leur donner le goût de rechercher la solution de problèmes plus complexes et plus intéressants...

ALFRED ERNST.

Di Hans Newsidler

e di un'antica intavolatura tedesca di liuto.

Fra le più antiche intavolature di liuto, a stampa, che fortunatamente giunsero fino a noi vanno distinte per la singolare importanza quelle di Hans Newsidler, o Neusidler, liutaio a Norimberga nella prima metà del cinquecento. In quell'epoca i buoni musicisti esercitavano di preferenza la loro abilità sul liuto, che era già in fiore, coi trovatori, fino dal secolo XIII nelle svariatissime forme poetiche esplicantisi sulla dolce armonia dello stromento (*sirventesi*, *pastorette*, *tenzoni*, *flabelli*, *pianti*, *ballate*, *canzoni*, ecc.), e il cui prestigio doveva mantenersi ancora per oltre due secoli. Adattissimo per accompagnare il canto a voce sola (*ballate*, *villanelle*, *canzonette*, d'indole popolare). desso si prestava mirabilmente anche per eseguire da solo le canzoni, allora in voga, dell'arte dotta, a due, a tre ed a quattro parti (*motetti*, *frottole*, *ricercari*, ecc.), mentre sulle sue corde risuonarono le prime composizioni stromentali profane di una fattura davvero artistica (*ricercari*, *fantasie*, *preludi* e specialmente le arie di danza intitolate: *pass' e mezzi*, *saltarelli* e *padovane*).

Hans Newsidler, nato a Presburgo, poi cittadino di Norimberga, fabbricava liuti eccellenti, ricercatissimi in tutta Europa (1). Buon suonatore, aveva saputo perfezionare lo stromento, particolarmente riguardo il diapason della tasteggiatura. Ce ne lasciò notizia il Baron (2) nell'opera: *Historisch-theoretisch und praktische Unter-*

---

(1) Sulla gara delle gentildonne e principesse italiane per procurarsi stromenti perfetti e di lusso ci parla anche Frà Sabba da Castiglione nei suoi *Ricordi*.

(2) Il libro citato del celebre liutista Ernesto Teofilo Baron di Breslau è uno dei migliori e dei più interessanti sull'argomento.

suchung des Instruments der Lauten, ecc., Norimberga, Rüdeger, 1727. Nulla si conosce della sua vita; si sa soltanto che morì nel gennaio del 1563. Forse è suo figlio quel Melchiore Newsidler, pure liutista, di Norimberga, che fu in Italia col Camerarius (1) nel 1565, che poi si fissò per alcuni anni in Augsbourg e che, tornato nella città natale, decesse nel 1590. Di costui ci resta l'opera: *Deutsch-Lautenbuch darinnen kunstriche Motetten*, ecc. (Libro d'intavolatura tedesca di liuto contenente motetti e composizioni francesi, italiane e tedesche), edita a Strasburgo nel 1574 da B. Jobin e ristampata a Venezia da A. Gardane nel 1576 col titolo: *Il primo libro in tabulatura di liuto, ove sono Madrigali, Motetti, canson francesi*, ecc. Melchiore Newsidler ridusse pure per liuto sei motetti di Giosquino a sei voci, e li pubblicò a Strasburgo nel 1587.

La musica di Hans Newsidler è intavolata con un sistema ingegnosissimo, nel quale non fa bisogno il rigo. A ciò i numeri e le lettere sono distribuiti sulle corde e sui tasti così (2):

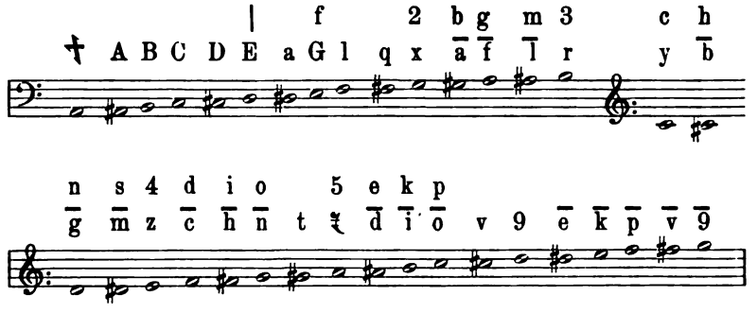
corde a vuoto	1° *tasto*	2° »	3° »	4° »	5° »	6° »	7° »	8° »	9° »	10° »		
5	e	k	p	v	9	$\bar{e}$	$\bar{k}$	$\bar{p}$	$\bar{v}$	$\bar{9}$	la_2	*Corde doppie unisone*
4	d	i	o	t	ʒ	$\bar{d}$	$\bar{i}$	$\bar{o}$			mi_2	
3	c	h	n	s	z	$\bar{c}$	$\bar{h}$	$\bar{n}$			si_1	
2	b	g	m	r	y	$\bar{b}$	$\bar{g}$	$\bar{m}$			sol_1 sol_2	*Corde doppie coll'ottava*
|	a	f	l	q	x	$\bar{a}$	$\bar{f}$	$\bar{l}$			re_1 re_2	
✝	A	B	C	D	E		G				la_0 la_1	

(1) Fil. Camerarius di Norimberga (1537-1624), giureconsulto d'alta fama, nel viaggio a Roma, messo in carcere dall'Inquisizione, ottenne la libertà in seguito ai reclami dell'Imperatore e del Duca Alberto di Baviera.

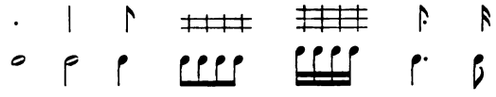
(2) Per maggior chiarezza e comodità mi servo del nostro alfabeto.

Ossia sulla sesta corda (la più bassa, segnata a vuoto ✝) le maiuscole si succedono in senso perpendicolare, e sulle altre i numeri a vuoto e le minuscole in senso trasversale, cominciando dalla grave. Esaurito l'alfabeto, lo si replica col segno — sovrapposto.

Dunque per la trascrizione in note:



I valori si leggono con tutta facilità:



T è la pausa di mezza battuta. Una piccola croce indica che il dito (della mano sinistra) va tenuto sul tasto per prolungare la nota. Talvolta, per i meno esperti, sta segnata l'esecuzione della mano sinistra così: ·indice, ··medio, ···anulare, ····mignolo, per premere il tasto voluto.

È l'intavolatura di cui tratta Virdung nel libro rarissimo: ***Musica getutscht und aussgezogē durch Sebastianū virdung***, ecc. (La musica messa in tedesco e scelta da S. V., prete d'Amberg, per insegnare a mettere ogni specie di canto nell'intavolatura per i tre stromenti: organo, liuto e flauto; opera nuova in onore di S. A. Ser. il principe e signore Guglielmo vescovo di Strasburgo. Edita a Basilea il martedì di Santa Margherita dell'anno 1511).

Soltanto il Virdung raddoppia le lettere minuscole dopo esaurito l'alfabeto; sulla sesta corda mette maiuscole le lettere della quinta (che le è vicina) o le adopera minuscole con un segno speciale premessovi; e invece del $\bar{p}$ usa *ll*. V'ha pure qualche lieve differenza ul modo di segnare i valori:

⊤ pausa di una battuta di 4 quarti, ⊥ di mezza, ⊥̇ di un quarto.

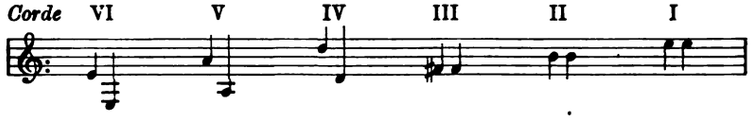
Secondo il Virdung, inventore di tale notazione sarebbe stato un cieco, Corrado Paulmann, o Paumann, virtuoso dei più straordinarî sull'organo, il violino, la chitarra, il flauto, la tromba, il liuto e molti altri stromenti, nato a Norimberga sui primordî del 1400 e morto a Monaco nel 1473, dopo aver avuto onori e favori presso varî sovrani, come l'Imperatore Federico III, il Duca di Ferrara, Alberto III di Baviera, ecc. Non c'è a che dire sulla notizia fornita dal Virdung, mancando qualunque appoggio o contestazione seria in proposito (1); se il Paulmann, cieco fino dalla nascita, non poteva far uso d'intavolature, nulla toglie che egli abbia suggerito ai liutisti di segnare ciò che si suonava sul liuto in una maniera che con tanta semplicità lasciava scorgere chiara l'esecuzione anche a coloro che non conoscevano gran fatto la musica.

Checchè ne sia, la scoperta era utilissima e fu apprezzata come ben meritava.

Per quanto succinto il libro del Virdung ha grande interesse per noi; ma al suo tempo fu censurato da Arnoldo Schlich (*Tabulatur etlicher lobgesang*, ecc., Magonza, 1512) per molti errori sulle regole di suonare il liuto. E forse non a torto, chè nella Canzone sacra a 4, intavolata per esempio, il Virdung trasporta le quattro parti sulla tastiera dello stromento senza preoccuparsi che si deve poi eseguirle insieme — e infatti la composizione come è intavolata dal Virdung non può esser suonata sul liuto; p. e. nel terzo quarto della battuta 4ta è notata la 2da corda a vuoto col numero 4 ed anche colla lettera *o* sul terzo tasto; e così pure nel primo quarto della

(1) Kiesewetter la ripete, ma certo sull'autorità del Virdung. Fétis (art. Paullmann) domanda ove mai il Kiesewetter l'ha pescata e di che intavolatura intende parlare, osservando che l'ultima persona che poteva immaginare un sistema di notazione era un cieco-nato. L'intavolatura inventata da Paulmann è la tedesca più antica; credo che gl'Italiani non l'abbiano mai usata; e forse non la conobbero, mentre ne avevano una fondata sopra un principio affatto differente, che finì col prevalere anche in Germania (però colle lettere sostituite ai numeri, e coi suoni acuti in alto del rigo). L'osservazione poi parmi non regga.

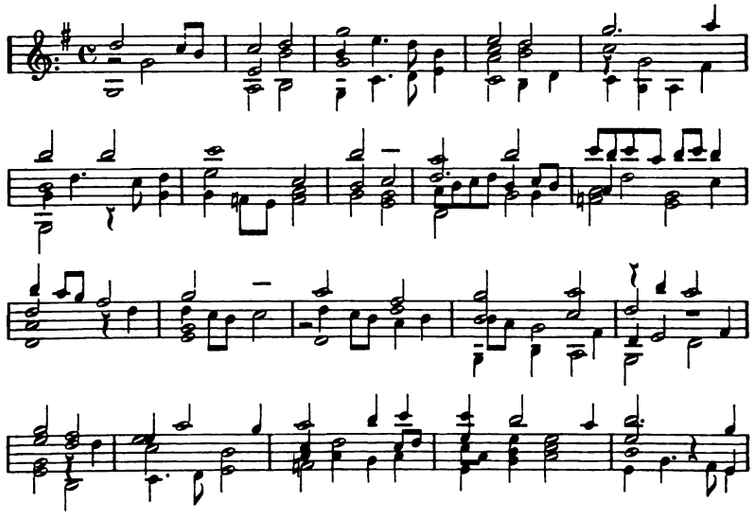
battuta 16ma la 1ma corda a vuoto col 5 ed anche col *p* sul terzo tasto. Trascritta in note moderne, non v'ha che qualche posizione un po' difficile, o, per dir meglio, non troppo comoda. Riporto la canzone; nel tradurla spostai il tono alla quinta, come ho fatto in tutte le mie pubblicazioni, per render possibile la notazione in un rigo solo e perchè così la musica può essere eseguita con una chitarra in cui la terza corda (*sol*) sia abbassata di mezzo tono (*fa*♯) — noto che per ottenere lo stesso effetto del liuto (1) occorrerebbe che le corde fossero doppie, le tre basse accordate in ottava e le tre acute (2) all'unisono, così:



O hailige onbeflecte zart iunckfrawschafft Marie

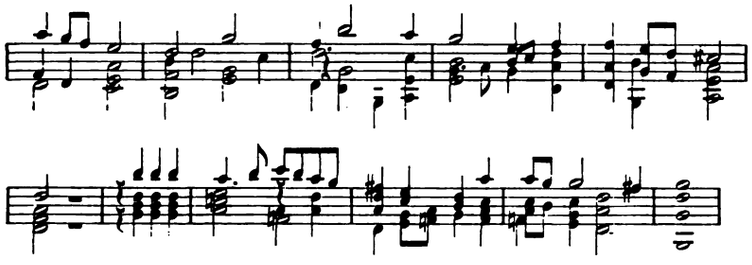
(O santa immacolata soave verginità di Maria).

(Dal Virdung, 1511).



(1) *Lo stesso effetto*, ma in una tonalità più bassa di una quarta, perchè in fatto con la chitarra si eseguisce la musica scritta per lo stromento all'ottava grave. Il liuto, essendo alla quinta, riesce molto più brillante.

(2) Spesso nel liuto la corda più acuta non era doppia.



Le intavolature di Hans Newsidler date alla stampa sono:

1° *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch, In zwen theyl getheylt*, ecc. (In fine: *Getruckt zu Nurmberg bey Johan Petreio, durch angebung und verlegung Hansen Newsidler Lutinisten, bürtig von Pressburck jetzt bürger zu Nurmberg. Anno Tausent funff hundert un¯ sechs und dreyssig*);

2° *Ein New Künstlich Lautten Buch, für die anfahenden Schuler*, ecc. *Durch mich Hansen Newsidler, Lutinisten und Burger zu Nürnberg zusamen gebracht und offenlich aussgangen, jm DMXLIIII. Jar. Mit Römischer Kay. und König. May. freyheyt inn Fünff Jaren, nich nach zu drücken begnadet* (Bibl. G. Becker, Lancy; Cfr. *Monatshefte für Musik-Geschichte* dell'Eitner, N° 9 del 1871).

Contengono:

1° Prima parte: Esercizî (*Fundaments*), poi

Canti a due parti:

Ich klag den tag;
Mein hertz hat sich mit lieb verpflich;
Zart schöne fraw gedenck vnd schaw;
Entlaubt ist vns der walde;
Mag ich vnglück nich widerstan;
Ein guts hofftenzlein für ein schuler;
Der hupff auff;
Der vorig tantz auff ein ander art gesetzt;
Hupff auff;
Nach willen dein;
Von edler art;
Mein einigs A.;
Zucht ehr vnd lob;
Jröstlicher lieb;
Ach lieb mit leid;
O weiblich art;
Wolkumpt der May;
Ach hilff mich leid;
Lamora Isaac;
Alexander agricola;
Alexander der ander theyl;
Hie folgt der Tannernack;
Ich stund an einem morgen;

Canti a tre parti:

Ich klag den tag;
Der hund mir vor dem liecht vmb gat;
In liebes brunst;
Liebs meidlin gut, was hast im mut;
Elslein liebstes Elslein mein;
Zart schöne fraw;
Ach lieb mit leid;
Nie noch nimmer;
Von edler art;
Nach willen dein;
Mein einigs A.;
Tröstlicher lieb;
Jetz scheyden pringt mir schwer;
Mein hertz hat sich mit lieb verpflicht;
So wunsch ich jr ein gute nacht;
Nur nerrisch sein ist mein monier;
In rechter lieb uñ trew;
Wolkumbt der May;
Freundtlicher gruss, mit büss;
Ach vnfall wes zeihest du mich;
Was wurt es doch des wunders noch;
Ach Gott wem soll ichs klagen, das heimlich leiden mein. *W. Gräfinger;*
Die prünlein die da fliessen;
Lamora Isaac;
Benedictus;
Adiu mes amours;
Ander nackē vp dē Rhin;
Ach meidlein rein, ich hab allein, mich dir eigen ergeben;
Wan ich lang klag, alle tag, vñ grüm mich ser, hab nichts dest mer;
Kunt ich schön reines werdes weyb;
In diser welt, hab ich kein gelt;
On tugent freyd die leng nit wert;
Wer wenig behelt, vnd vil verthut;
Sie ist mein gluck, wenn ich mich schick;
Lieb ist subtil, fürt gferlich spil;
Dis fassnacht solt ich hoch auff springen;
Mir würt vntrew getheylet mit;
4 ettlich Preambeln;
Welscher tantz: Wascha mesa;
Ein guter welscher tantz;
2 Tänze mit hupff auff;
Ein ser guter hoff tantz mit durch straichē;
Gassen hawer;
Ich gieng wol bey der nacht;
Ein gut Preambel.

Seconda parte:

Ein seer guter Organistischer Preambel;
Trium si ascendero;
Disant adiu madame;
Harraytre amours;
Trium *A. Brumel.* Mater patris;
Lastangeta *(La Stangetta);*
Joss quin. La plus te plus;
Compere. Medobt (*Me doibt*);
Ghiselin. Tus Biens;
Ein gut trium, mit schönen fugen;
Ghiselin. Vostrea Jamais (*Vostre a jamays*);
Joss quin. La Bernardina;
Alexander Agricola. Jay vien ahur;
Ghiselin. Jay pris amors;
Jo. Ghiselin. La alfonsina;
Compere. Mess pensees;
Ghiselin. Tanus distillans (*Favus distillans*);
Henricus Isaac. Tartara;
Ghiselin. Juli amors;
Jacobus Obrecht. Si sumpsero;
Alex. Agricola. Ave sanctissima (I^a e II^a parte);
Hainricus Finck. Si dormiero (I^a e II^a parte);
N. Croen. Ecce video celos apertos (III^a parte);
Paulus Hoffhamer. Taner nack;
Jac. Obrecht. Ander nacken vp dem Rhin;
Alex. Agricola, Ander nacken vp dem Rhin;
Alex. Agricola. Der erste theil. Der ander Theil;

Andreas de Sylva. Letatus sum (Iª e IIª parte);
Joss quin de press. Memor esto (Iª e IIª parte);
Antonius brumel. Laudate dominum de celis (Iª e IIª parte);
Joss Quin. Adiu mes amours;
Joss Quin. Sancta trinitas;
Joss Quin. Plus multz regres;
Joss Quin. Cum sancto spiritu;
Jetzt folget Preambel oder Fantaseye von H. Newsidler gemacht;
Von edler art;
Tröstlicher lieb;
Mein fleys vnd mühe;
Ach lieb mit leid;
Mein einigs A. (*Amours*);
Die prünlein die da fliessen;
Was wirt es doch des wunders noch;
Ach vnfal wes zeigstu mich;
Mile regretz;
Mein hertz allzeyt hat gross verlangen
Jac. Obrecht. Si dedero;
Nach willen dein.

2° Istruzioni per il suonatore nelle prime pagine, poi (pag. 17-71):

Ich klag den tag und alle stund;
Mag ich unglück nit widerston;
Entlaubet ist der Walde;
Nach vilen deim;
Von Edler Art ein frewlain zart;
Ein guter artlicher hofftantz. Der hupff auff zum hofftantz;
Artlich und schön gantz wol gestalt;
Willig und trew jch mich ergib;
Fraw ich bin euch von hertzen holdt;
Gesell, wis urlaub saumb dich nit, umb ein triff;
Ich schwüng mein horn;
Kumbt her jr lieben gesellen, wir haben ein gans;
Gentil galans;
Lautre Jour Janes;
Jesuis damour deschredite;
Feme du Bien;
Nun volgen etlich Tentz Welisch und Teutsch; der Hupffauff;
Der recht alt Hoff Tantz;
Der Hupffauff zum Hoff Tantz;
Ein Welisch tentzlein clira Cassa;
Hie volget der Hofftantz noch ein mal auff ein andre art jm abzug. Der Hupffauff;
Ein Welischer Tantz;
Ein ander welischer Tantz;
Der Hupffauff zum Tantz;
Ein gut welisch Tantz;
Ameur walt trop;
Ein welischer Tantz;
Der Hupffauff;
Lodesana. Ein welischer Tantz;
Passa meza;
Tula Bataglia;
Der Hupffauff;
Ein guter welischer Tantz;
Son Tornato Diolosa;
Du Wentzela;
Si par son fre;
Le vray amor;
Ami son fre;
O seul Espoir;
Testa grant;
Cest faschaux;
Lamar narite;
Ic sege adiu;
Benedetur. Welisch;
Hà quel tourment;
Disantal;
Naur acorgete;
Henneur sons plus;
Folpechi;
Petit;
Hec est dies quam fecit dominus (*Archadelt*);
Hie volget die Schlach von Bafia;
Nun volget Lalafete;
Hie volget die Frantzösisch Schlacht die heist Singnori;
Der Judentantz;
Ein guter Gassenhauer auff die Welisch Art;
Der Huppffauff;
Preambel.

Molte delle composizioni intavolate dal Newsidler stanno pure nell'opera, di estrema rarità (1): *Musica teutsch, auf die Instrument der grossen und kleinen Geygen, auf Lautten*, ecc., pubblicata a Norimberga dal liutista Hans Gerle nel 1537; fra queste la famosa canzone *Entlaubet ist der Wald*, riprodotta ai nostri giorni in varie raccolte di musica antica.

Molte pure sono conservate originali nel preziosissimo *Harmonice musices Odhecaton* del Petrucci.

Circa le danze inserite nei Lautenbuch del Newsidler parmi opportuno osservare quante ve ne sieno d'origine italiana (*welisch*, *welscher*), schietta manifestazione di quell'arte popolare che già cominciava a fondersi coll'arte dotta, lasciando intravvedere nuovi orizzonti dischiusi ai compositori. Ne ho date alcune nei miei *Lautenspieler des XVI Jahrhunderts, Ein Beitrag zur Kenntniss des Ursprungs der modernen Tonkunst* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1891); sono semplici, eppur spigliate, graziose e caratteristiche. Vi unii due belle canzoni a tre voci: *Ich klag den tag* e *Mein hertz hat sich mit lieb verpflicht*. Oggi, siccome si tratta di musica che è degnissima d'interesse anche dal lato storico per la sua antichità, per quanto relativa, e che non è alla portata di tutti, ne presento ancora qualche saggio, con un *fac-simile* dell'originale, limitandomi sempre alla prima parte del libro edito nel 1536, la sola che io posseggo (2).

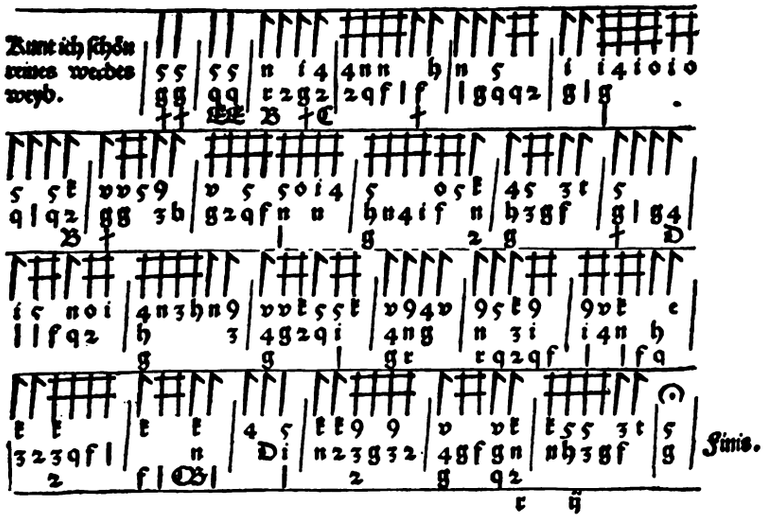
Crosaron di Rosà, Dicembre 1893.

D. Oscar Chilesotti.

---

(1) Si conosce un solo esemplare completo delle due edizioni 1533 e 1537 nella Biblioteca imperiale di Berlino.

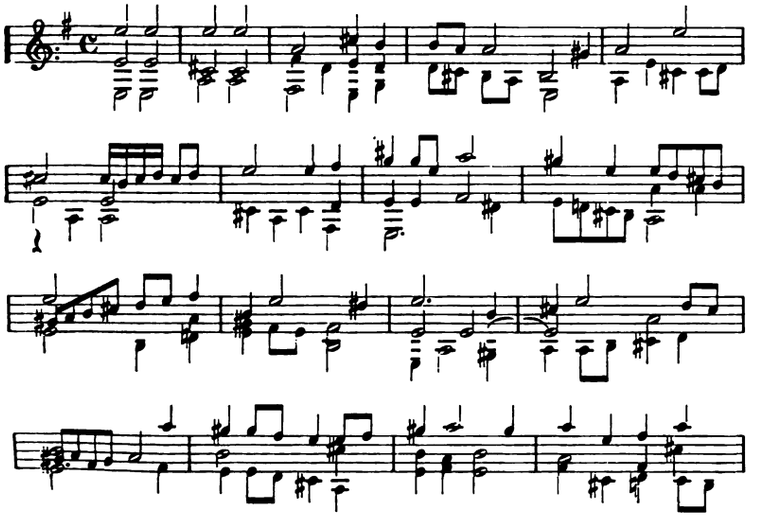
(2) Dovetti rinunziare all'idea di trascrivere qualche composizione della 2ª parte del Newsidler da *fac-simili*, perchè la Biblioteca imperiale di Berlino, a cui li chiesi, mi fissò per essi un prezzo assolutamente ridicolo.

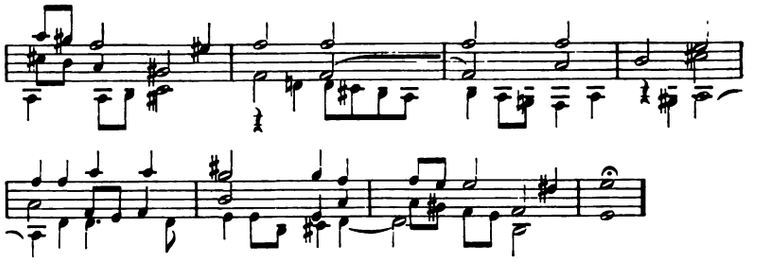


Kunt ich schön reines werdes weyb

(Conobbi già una cara e pura donna).

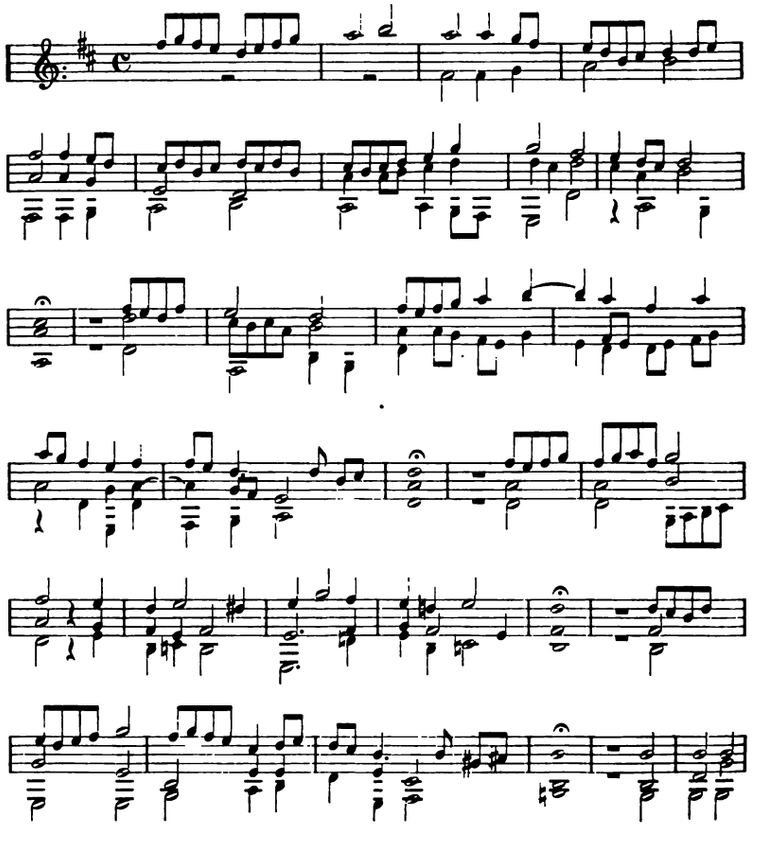
(Dal *Newsidler*, 1536).

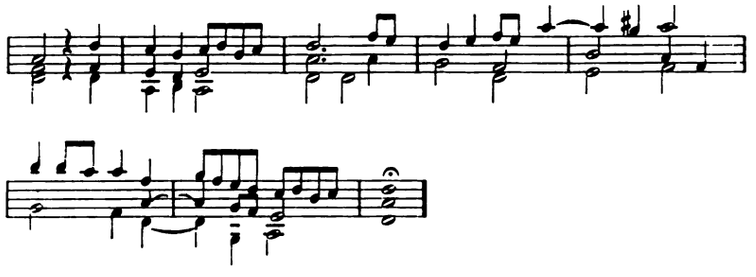




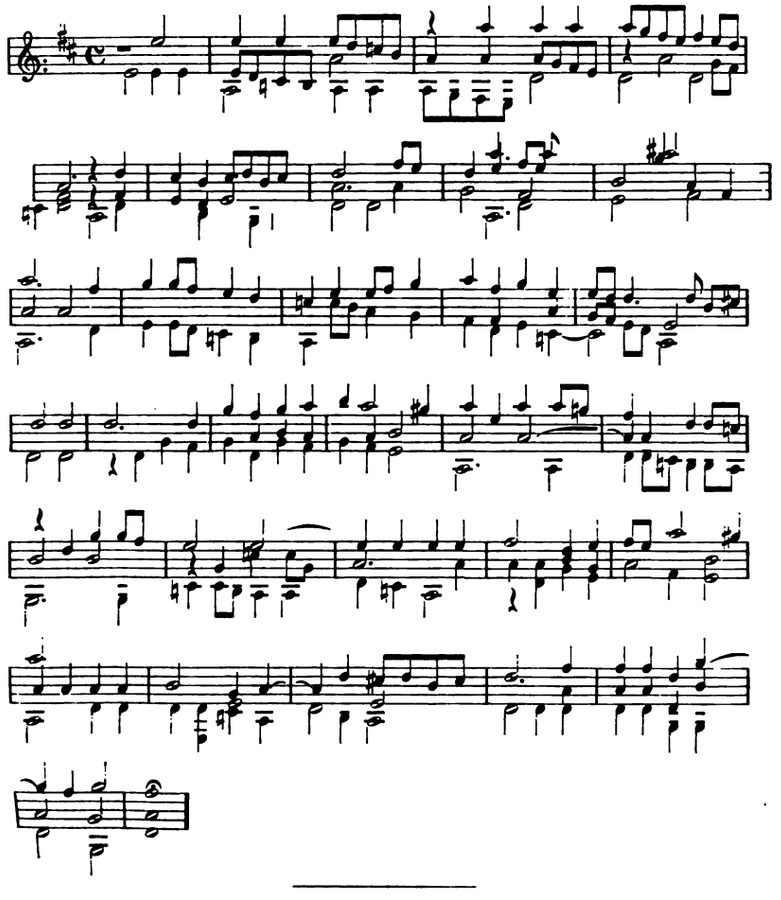
Mein einigs A.

(Il mio unico?)





In diser welt hab ich kein gelt
(In questo mondo non ho valore).



Arte contemporanea

À PROPOS DE LA MORT DE CHARLES GOUNOD

Le jour où l'on apprit la mort de l'auteur de *Faust*, un théâtre de musique fit relâche en signe de deuil : c'était le Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles. Le jour où se célébrèrent les funérailles de l'auteur de *Roméo et Juliette*, l'Opéra Comique, afin de bénéficier de l'émotion du public, représenta *Mireille* et *Philémon et Baucis*. L'Opéra, lui, continua tout tranquillement à encaisser de belles recettes en jouant cette curieuse *Fête russe*, mélange de danses et de chants, imaginée pour rappeler la patrie absente aux marins russes qui nous visitaient ; mais le deuil était dans tous les cœurs, si l'on en croit le discours prononcé par M. Gailhard sur le cercueil du maître. Et voilà comment les trois grands théâtres, je ne dis pas français, mais où l'on chante en français, ont honoré l'illustre musicien qui venait de passer de vie à trépas.

Et dans les concerts? Eh bien, mais M. Colonne, au Châtelet, M. d'Harcourt dans les Concerts Éclectiques qu'il vient d'organiser à la salle de la rue Rochechouart, ont donné chacun une séance en l'honneur de Gounod, et je pense que des deux côtés ce pieux zèle aura reçu sa récompense. En ce qui regarde le Châtelet j'en suis sûr, et la sélection de morceaux très célèbres : *le Vallon*, strophes de *Sapho*, *Jésus de Nazareth*, *Ave Maria* sur le prélude de Bach, *Hymne à Sainte-Cécile*, lamentation de *Gallia*, airs de *la Reine de Saba*, de *Tobie*, etc., que M. Colonne offrit à son public habituel avec le concours de Mlles Krauss et Pacary, de MM. Auguez et Warmbrodt, eut un tel succès qu'il l'a fait entendre deux dimanches de

suite. Et M. d'Harcourt, aussi, a dû rejouer après coup la scène fantastique du Rhône, extraite de *Mireille*, qui constituait le principal attrait de son programme en l'honneur de Gounod. Donc le célèbre compositeur n'a pu que se rejouir de voir, du haut des cieux, ses œuvres et son nom faire monter les recettes et croître la prospérité d'importants concerts voués à la diffusion de cette grande musique classique qui fut le culte de toute sa vie. A quelque chose malheur est bon.

Ç'a été pour moi une grande joie que de lire les discours qui furent débités devant la dépouille du maître, au seuil de la Madeleine, et je regretterais que vous n'en eussiez pas apprécié, comme moi, toutes les beautés. J'ai déjà signalé celui de M. Gailhard disant en termes brefs, mais énergiques, « quelle affreuse tristesse s'empara de tous les cœurs à l'Opéra », et ne craignant pas d'affirmer que « l'œuvre de Gounod, d'un caractère essentiellement français, demeurera impérissable ». Un directeur qui s'apprêtait à faire une fructueuse reprise de *Faust* ne pouvait pas parler différemment, fût-il un orateur rompu à toutes les finesses de la langue, et je ne crois pas que M. Gailhard ait aucune prétention à cet égard. Vous auriez été bien surpris aussi, n'est-ce pas? si M. Jules Barbier, le collaborateur habituel de Gounod, avait apporté la moindre restriction à ses éloges, en considérant l'illustre mort « sous trois aspects distincts qui se fondent et se complètent dans un ensemble d'une admirable harmonie: l'homme, le philosophe, l'artiste; grand cœur, grande âme, grand esprit ». Il faut bien passer quelque exagération au librettiste qui fut mêlé de si près à la vie de Gounod, associé à toutes ses entreprises et ne pas s'étonner si entre autres choses légèrement outrées, il nous présente cette assez pauvre lamentation de *Gallia* non plus seulement comme une simple création de musicien, mais comme le cri douloureux de la France en deuil.

Ce qui m'a frappé surtout dans les discours prononcés aux funérailles de Gounod, c'est l'idée qui se fait jour et qu'on tend à faire prévaloir que le musicien chrétien l'emporte, en Gounod, sur le compositeur dramatique et que ses grandes compositions religieuses pourraient bien avoir plus de valeur et de durée que ses créations théâtrales. Il y a là comme un mot d'ordre accepté par les proches et les amis du maître; au fond, ce doit être une opinion que le grand

musicien peut très bien avoir suggérée aux siens, répandue autour de lui, en mesurant les énormes progrès réalisés dans ces derniers temps par tel maître ou telle école à qui il se montra toujours résolument hostile. En quoi il aurait eu tort, et ses partisans serviraient bien mal ses intérêts et sa mémoire en cherchant à faire sanctionner par le public ce jugement tout à fait paradoxal. N'est-il pas déjà singulier, par exemple, de voir M. Gérôme, parlant ici comme président de l'Académie des beaux-arts, insinuer « que les compositions religieuses de Gounod l'emportent, au point de vue intrinsèque, sur ses œuvres profanes »; en reconnaissant toutefois que ce sont ces dernières, qui lui ont acquis un si grand renom, une popularité vraiment universelle? Après tout, ce sont là paroles de peintre et qui n'ont pas grande autorité.

Mais la chose devient plus grave lorsque c'est M. de Saint-Saëns qui se prononce en des termes qui n'ont rien d'ambigu. « La postérité, dit-il, le verra peut-être autrement que nous, pour qui Gounod est surtout l'auteur d'opéras célèbres, applaudis dans le monde entier. Les œuvres de théâtre sont plus ou moins éphémères et Gounod a mis le meilleur de son génie dans des œuvres religieuses qui lui conserveront l'admiration du public futur, quand les siècles écoulés auront relégué dans les archives de l'art les œuvres théâtrales qui nous passionnent aujourd'hui. Alors le monde musical appréciera à sa vraie valeur le grand artiste que nous pleurons aujourd'hui ... ». Cette affirmation est tellement audacieuse, qu'on se prend, malgré tout, à douter de la sincérité de l'orateur, ou plutôt de sa clairvoyance d'esprit. Lui qui, malgré le sérieux mérite de ses opéras, n'a jamais vu qu'un seul d'entre eux, *Samson et Dalila*, obtenir les suffrages constants du public, ne doit-il pas être enclin à penser que les œuvres symphoniques ou les compositions religieuses ont plus de valeur, absolument, que les autres; ne doit-il pas être porté à diminuer le prix des succès de théâtre et à formuler cette loi du plus grand mérite et de la plus grande vitalité des œuvres d'église ou de concert comparées aux créations de la musique dramatique? Et la mort de son illustre confrère lui aura paru une occasion très favorable pour entamer ce plaidoyer tout personnel, en ayant l'air de défendre la cause de Charles Gounod.

Singulier éloge, en vérité, car les compositions religieuses de Gounod,

inspirées, je le veux bien, par une foi très fervente, sont sous le double rapport de l'invention et de la facture, empreintes le plus souvent d'une grande monotonie. L'auteur, y érigeant en système le style et les procédés qu'il avait adoptés à mesure que faiblissait son inspiration et les opposant, avec une illusion touchante, aux envahissements progressifs de la musique et des théories de Richard Wagner, prétendait faire ici de la « musique plane et peinte à fresque », comme il disait; mais ces grands mots cachaient tout simplement le déclin de son imagination fatiguée. Et quand il avait constamment recours à ces grands ensembles où les voix, doublées par les instruments, psalmodient longtemps sur la même note, avec d'interminables batteries d'accords, à ces longs crescendos amenant une éclatante explosion, après laquelle arrivait un *pianissimo* subit ou même un brusque silence, il devait bien soupçonner, pauvre grand musicien qui cherchait à se tromper lui-même, qu'il n'avait plus ni la richesse d'idées, ni la fraîcheur d'imagination qui lui avaient fait écrire autrefois *Sapho*, *Faust*, *Philémon*, *Mireille* et *Roméo*.

Certes, il y a de la noblesse et de la serénité dans diverses pages de *Rédemption*, de *Mors et Vita*, et ce n'est pas un mince mérite pour le musicien que d'avoir pu obtenir quelques effets de grandeur par la plénitude et la largeur de certains accords, ou par la simplicité de la déclamation, malgré ce parti pris de pauvreté qui semble être une gageure; mais les belles pages sont très rares dans ces œuvres tardives, et quand il s'y montre vraiment touchant et personnel, c'est qu'il retombe involontairement dans sa première manière et redevient le Gounod des anciens jours. Mais alors il ne se soucie aucunement de son nouveau système et fait tout tranquillement chanter de façon identique et ses personnages sacrés et ses héros d'opéras. C'est d'ailleurs ce qu'il pouvait faire de mieux et je ne crois pas qu'on puisse trouver, par exemple, une différence sensible entre l'ancien Gounod et celui qui a écrit dans *Rédemption* soit le morceau de la montée au Calvaire, soit la plainte de Marie au pied de la croix, soit enfin quelques mesures qui peignent la marche des Saintes Femmes allant en Galilée et qui rappellent un peu le chœur qu'on entend dans la coulisse, au premier acte de *Faust*. Allez donc parler d'un système quelconque après avoir entendu ce morceau-là.

Vraiment, si Gounod n'avait écrit que les grandes compositions religieuses de la fin de sa vie, il n'occuperait pas un rang si élevé dans la musique contemporaine et l'influence qu'il a exercée sur toute l'école française, à de très rares exceptions près, se réduirait à néant. Non, il faut le dire parce que cela est la vérité et l'affirmer en face du paradoxe de M. de Saint-Saëns: Gounod fut un musicien d'ordre supérieur, disons même, un novateur à certains égards, dans plusieurs de ses ouvrages dramatiques qui resteront son plus beau titre de gloire. Et quand ils disparaîtront (hélas!), car il serait bien surprenant qu'ils ne disparussent pas un jour ou l'autre, il ne restera plus rien dans la mémoire des hommes que le souvenir de certaines mélodies amoureuses, tendres et caressantes de Charles Gounod. Oui, celui-là eut une note très personnelle, une inspiration chaste et sensuelle à la fois, si l'on peut juxtaposer ces deux mots, pour traduire et les tendres élans d'un cœur qui s'ignore et les langoureuses rêveries et les douces pâmoisons d'amour. Voilà les dons indiscutables qu'il avait reçus du ciel et qui lui valurent un si grand succès dans le monde entier, le public ayant été conquis, entraîné par ses élans de tendresse, par le charme enivrant qui se dégage de sa musique, et s'étant refusé à voir les défauts, parfois assez saillants, de son style: la monotonie, une chaleur artificielle, la mièvrerie ou la fausse sentimentalité, que certains critiques s'efforçaient de lui faire discerner. A quoi bon, c'est vrai, gâter le plaisir des gens qui ne se soucient pas d'analyser ou de justifier leurs sensations?

Mais Gounod possédait autre chose que ce don de la mélodie amoureuse: il avait une intelligence très ouverte, une culture musicale très étendue et, le premier en France, il sentit que l'opéra ne devait pas être un simple chapelet de morceaux se suivant et découpés selon des règles déterminées d'avance. Il a trop souvent lui-même observé ces anciennes divisions; mais dans son œuvre maîtresse il rompit en partie avec ces formes consacrées; il s'occupa beaucoup plus de suivre le mouvement de la scène ou du dialogue entre ses personnages que de ramener coûte que coûte une reprise à deux ou trois voix, et ces innovations si frappantes dans tout l'acte du jardin, de *Faust*, innovations qui, peu à peu, devinrent un modèle pour tous les musiciens de son pays, trouvèrent d'abord le public fort défiant et la presse ouvertement hostile. Il eut donc le premier, chez nous,

la prescience de ce que pouvait devenir, sinon un acte, au moins toute une scène traitée en dehors des règles jusqu'alors respectées et il sentit aussi comment l'orchestre, au lieu d'accompagner simplement la voix, pouvait former comme le fond du tableau musical qu'il rêvait de peindre; il chercha donc à le marier si bien avec les voix, qu'il ne pût, pour ainsi dire, plus se séparer d'elles et qu'il formât, durant toute la scène, ou tout l'acte, une sorte de symphonie intimement liée au drame que les artistes devaient jouer et chanter.

Et c'est de lui qu'on put dire aussi, tout d'abord, qu'il subordonnait les voix à l'orchestre ou plutôt les fondait, les enveloppait trop dans l'ensemble instrumental; mais ce qui pouvait être un reproche il y a trente ou quarante ans, lorsque parut *Faust*, est devenu, avec le temps, le plus précieux des éloges. Ces rares qualités d'inspiration mélodique, et d'entente orchestrale, et d'intelligence scénique expliquent donc grandement, en se reportant à l'époque où les opéras de Gounod parurent dans le monde, et les critiques acerbes qu'ils soulevèrent tout d'abord, et les délicieuses jouissances qu'ils procurèrent aux amateurs, et l'influence souveraine qu'ils exercèrent sur tous les compositeurs de son pays. Influence à ce point générale que ce ne furent pas seulement les jeunes musiciens entrant dans la carrière après Gounod, au moment de ses plus grands succès, qui la subirent, mais aussi ses aînés, dont l'orientation se modifia tout à coup et qui, pour n'en citer que deux, écrivirent *Mignon* après *le Roman d'Elvire, Paul et Virginie* après *le Fils du brigadier:* se peut-il voir preuve plus éclatante du souverain empire exercé par Gounod sur tout le monde musical français?

Pourquoi faut-il qu'un homme si admirablement doué et qui, lui aussi, dans la mesure de ses forces, fut indubitablement un novateur, ait été pris, sur le tard, d'une jalousie un peu puérile à l'égard du révolutionnaire allemand qui bouleversait l'art lyrique et qu'il ait alors modifié sa propre musique dans un sens absolument contraire à celui qu'il avait d'abord suivi? Ce revirement fut tel qu'on n'en avait jamais vu chez aucun compositeur. Ordinairement, les musiciens, à mesure qu'ils avancent dans la carrière, acquièrent de nouvelles forces et suivent une marche ascendante, au moins tant qu'ils ne sont pas arrivés à la vieillesse. Il se produit même avec certains d'entre eux, tels que Rossini et Verdi, une révolution sur le tard

qui leur fait entrevoir un nouvel idéal auquel ils s'efforcent d'atteindre avec plus ou moins de bonheur, selon que leur génie est plus ou moins grand: même pour celui qui n'atteint pas ce but, c'est un mérite que de l'avoir aperçu.

Rien de semblable avec Gounod. Après le long temps de repos qui suivit l'éclosion de ses meilleurs ouvrages, de *Faust* à *Roméo et Juliette*, il est rentré dans la carrière avec des idées absolument modifiées sur la musique dramatique; il est retourné tout droit au vieux type de l'opéra-comique et de l'opéra, découpant soigneusement chaque acte en airs et récits, chaque romance ou mélodie en périodes très courtes, très nettes, simplifiant autant que possible l'orchestre et le subordonnant aux voix, qu'il lui fait souvent doubler. Il a écrit dans ce système rétrograde ses derniers opéras: *Cinq-Mars*, *Polyeucte* et *le Tribut de Zamora*, tandis que tous les jeunes musiciens français, prenant ses ouvrages antérieurs pour point de départ, s'efforçaient de renchérir sur ses délicatesses d'orchestre et de fondre chaque acte en une symphonie à la fois vocale et orchestrale. C'est là que tend, à n'en pas douter, la musique dramatique de nos jours, et il était d'autant plus étrange de voir Gounod aller contre ce mouvement irrésistible qu'il y avait aidé des premiers.

Il n'importe, et si regrettable que soit cette évolution de Gounod sur ses vieux jours, quelque fâcheux que soient ses derniers ouvrages, il n'en reste pas moins, grâce à *Faust*, à *Roméo*, à *Mireille*, à *Philémon*, à *Sapho* même et à plusieurs mélodies délicieuses — ne parlons ni de sa *Messe à Jeanne d'Arc*, ni de sa *Messe à Sainte-Cécile* — un des plus glorieux parmi les musiciens dont la France a le droit de s'honorer. Celui-là n'était pas un artiste ordinaire, et, à l'heure de la mort, toutes les faiblesses de l'homme, ses exaltations plus ou moins calculées, ses rancunes ou ses haines plus ou moins justifiées ne doivent plus compter aux yeux de qui veut le juger sagement. C'est le musicien seul qu' il convient d'apprécier et certes celui-là avait assez le culte de son art, avec des dons très précieux et une intelligence hors ligne; il a porté assez haut le renom de la musique française, il a surtout produit assez de belles pages, et des pages très personnelles, pour justifier tous nos regrets.

Il serait dangereux de vouloir déterminer dès aujourd'hui jusqu'à quel point ses œuvres maîtresses, déjà légèrement entamées, pourront

subir l'épreuve des années et il ne faut pas lancer à la légère le grand mot d'immortalité — rappelez-vous Auber; — mais Gounod aura déjà donné une grande preuve de force en résistant aux éloges excessifs sous lesquels ses amis et ses admirateurs ont failli l'écraser, quand il est mort..... A présent, laissons faire le temps.

ADOLPHE JULLIEN.

GOUNOD AUTORE DI MUSICA SACRA

Di Carlo Gounod è stato detto e scritto a sufficienza in questi ultimi tempi, ma i di lui biografi e critici, a nostro credere, per illustrare nel maestro francese l'autore di musica sacra, non hanno saputo far di meglio che ripetere le solite notizie, accennare ai soliti aneddoti. Fra i molti giudizî però, qualcuno merita speciale attenzione e di essi terremo conto nel corso di questo studio. Intanto diciamo subito che sottoscriviamo ampiamente all'apprezzamento espresso dal signor Biaggi nella *Nuova Antologia;* e cioè che in tutte le composizioni di Gounod che precedono il *Faust,* si ravvisano i materiali usati poi nella sua fortunata opera, mentre in tutto quanto viene appresso è sempre il *Faust* che fa le spese. Ed in questi materiali noi, senza esitazione, comprendiamo buona parte della sua musica sacra.

Poco tempo addietro in parecchi giornali d'Italia, come di Francia e del Belgio, si è agitata una polemica sulla musica sacra di Gounod, polemica causata da compromettenti lodi prodigate all'autore del *Faust* da Camillo Saint-Säens, il quale gli faceva gran merito d'aver saputo, nella *Messa di Santa Cecilia,* dare uno strappo nientemeno che alle leggi liturgiche. Ma la polemica a cui diedero luogo quelle lodi, le quali se meritate distruggerebbero la proprietà essenziale della musica sacra — mentre poi contraddirebbero con quanto si va operando per la riforma dell'arte liturgica — quella polemica, diciamo, la quale ha condotto Gounod ad un equivoco *Credo artistique,* brillantemente e dottamente demolito dal P. benedettino Dom Laurent Janssens nella *Revue Bénédictine* di Maredsous, ha dato occasione

a parecchi scrittori di manifestare le proprie vedute, certamente non tutte favorevoli alla musica sacra dell'autore di *Faust.*

Altrove abbiamo espresso il nostro pensiero sulla musica sacra di Carlo Gounod, specialmente considerata dal punto di vista liturgico, e fu certo con qualche soddisfazione che vedemmo illustri musicisti, come celebrati liturgisti, dividere i nostri apprezzamenti su un genere d'arto sia pure raffinato, ma lezioso; aristocratico, ma sensuale; apparentemente dotto, sapiente, eppure debole e vuoto.

A proposito delle sue oramai notissime estasi religiose, per le quali taluno ha voluto pretendere di vedere in lui l'ispirato autore di musica chiesastica, scrive l'Heulhard: « Je ne sais. Sa vocation me « paraît superficielle. Il est homme à organiser un cotillon dans un « cloître. Je ne le vois pas enfermé à la trappe. Au moment de « prononcer le sacramental: *Frère, il faut mourir!* il s'écrierait: « *Sœur, il faut danser!* » E che i trasporti religiosi di Gounod, più che frutto di fede profonda, fossero estasi fantasiose, poetiche, anzi, quasi diremmo, isterismi, lo provano molti atti della sua avventurosa vita; lo prova, per tacere d'altri e più clamorosi fatti, l'aver voluto comporre la *Messa di Giovanna d'Arco* sulla lapide che racchiude i resti mortali della gloriosa Pulzella d'Orléans; lo prova il fatto d'esser perfino arrivato, nel *Preludio* a tale messa che è la raffigurazione ideale dell'ingresso dell'eroina nella cattedrale di Rheims, a far sentire la voce di Giovanna d'Arco. E così mentre nella *Messa a Santa Cecilia*, musicando il testo del *Domine non sum dignus*, volle, secondo il Saint-Säens, rendersi superiore alle leggi liturgiche, nella *Messa di Giovanna d'Arco*, facendo sentire la voce di Jeanne, ha voluto sostituirsi ai canonisti. E tutto questo con buona pace d'alcuni è fatalmente assurdo, almeno fino a che a base della riforma della musica sacra si porranno le prescrizioni liturgiche, le quali nella chiesa hanno diritto di occupare il medesimo posto che nel teatro si concede alla verità scenica.

Abbiamo sentito dire e ripetere che durante il suo soggiorno a Roma all'Accademia di Francia di Villa Medici, Gounod abbia studiato profondamente le opere di Palestrina. Non sappiamo davvero quale frutto abbia ricavato egli da tali studî, se dalla polifonia vocale del sommo di Prœneste, di cui lo si è sempre detto un entusiasta, si è mantenuto discosto, perfino nelle due ultime messe, le

quali certamente sono le migliori, ma pure alla classica polifonia contrappuntistica non si avvicinano molto. Si sa anche che Gounod fu un ardito difensore e propugnatore del canto gregoriano. Ma è forse il tema dell'intonazione del *Credo* introdotto nella *Messa del B. La Salle* che può testimoniare dell'importanza da lui data al canto gregoriano quale elemento vitale e caratteristico per la musica sacra? Cosa è mai questo piccolo tentativo di polifonia a confronto dei colossali svolgimenti dei temi degli *Inni* e delle *Antifone* « Iste Confessor », « Æterna Christi munera », « Beatus Laurentius », « Ascendo ad Patrem », ecc., usati da Pier Luigi ne' suoi immortali capolavori?

Generalmente si è sentito dire ancora che la *Messa di S. Cecilia* sia stata composta verso il 1847. Invece — e ciò è molto significante se si pensa al movimento che in Germania già si iniziava splendidamente per la riforma della musica sacra, come ancora se si tien presente che in Italia un autore quasi sconosciuto, Mons. Jacopo Tomadini da Cividale, componeva in uno stile assai più elevato guadagnando premî in concorsi internazionali tanto in Francia che nel Belgio — invece crediamo che tal Messa sia apparsa precisamente nel 1855.

Di essa abbiamo sottocchi l'edizione inglese di Boosey nella riduzione — essendo composta originariamente per orchestra — per *voci*, *Organ*, *Piano or Harmonium*. Ma la riduzione dalla partitura d'orchestra è fatta semplicemente per piano; poichè non sapremmo davvero comprendere come sia eseguibile sull'organo un accompagnamento a crome o semicrome ribattute, quale per più di centinaia di misure appare nel *Kyrie*, nel *Credo* e nel *Sanctus*.

Un esame accurato della *Messa di S. Cecilia* non crediamo valga la pena di essere fatto. In essa la teatralità più palese — avremmo voluto dire banale — si congiunge ad una prolissità chiassosa. Gli *a soli* con accompagnamento di coro a bocca chiusa (*With the lips closed*) come al principio del *Gloria*, o con accompagnamento di arpe che va perdendosi a poco a poco, sino a sfumare come una nuvoletta sull'orizzonte, quale appare alla chiusa del *Credo*, sono tali elementi, tali proprietà da non meritare una seria considerazione da chi della musica sacra si è potuto formare un criterio sano, esatto, preciso. Però è interessante a sapersi che anche queste trovate, le quali dalla

chiesa si devono assolutamente allontanare, hanno avuto i loro ardenti difensori. A noi sembra che soltanto il pensare una difesa dell'accompagnamento fatto dal coro a bocca chiusa — come viene ammesso nei *Volkslieder* tedeschi e come Verdi lo usa nel 4° atto del *Rigoletto* per ottenere l'effetto del vento — sia assolutamente ridicolo. E simile difesa ci fa tornare alla memoria colui il quale per voler trovare ammissibile in chiesa anche il famoso effetto d'*orage* che si trova nell'organo di Friburgo, disse: *dopo tutto, il tuono è la voce di Dio!* Con tai criterî si potrebbe arrivare a portare sull'altare tutto l'arsenale del palcoscenico e crederlo perfettamente a posto.

Havvi però dell'altro ad osservare a proposito dell'arpa che Gounod ha introdotto anche nel *Benedictus* della *Messa di Giovanna d'Arco.* Chi non sa che esso è istrumento usato nelle orchestre da epoca relativamente assai prossima a noi, e per di più usata in teatro quasi sempre in momenti di slancio erotico? Ma è l'istrumento davidico, osservano ingenuamente alcuni. E chi sa dire con sicurezza cosa fossero le arpe che celebra il salmista? Ciò che invece sappiamo con certezza si è che S. Tomaso d'Aquino, dalla Chiesa cattolica venerato come l'Angelico Dottore, condanna il salterio e la cetra esaltati dal salmista. Dal Tempio di Gerusalemme la liturgia non ha potuto nè poteva entrare intatta nel Tempio cristiano, perchè in diverso modo si sarebbe pur dovuta ammettere la danza, tanto in onore nelle cerimonie religiose del popolo ebreo.

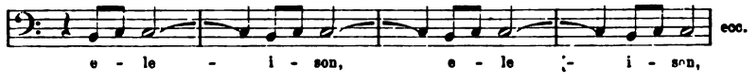
Parecchie altre osservazioni vorremmo fare sulla *Messa di S. Cecilia.* Ma esse si adattano benissimo a molta musica sacra di Gounod, e però ci riserbiamo di esporle nel seguito di questa memoria.

La principale e che è causata da un difetto il quale appare tosto all'occhio ed all'orecchio d'ognuno, è il modo errato con cui Gounod scande le sillabe del testo e colloca gli accenti. Egli, uomo profondo anche nello studio del latino, perchè doveva trascurare il testo così palesemente? E non soltanto le sillabe o gli accenti mal disposti si devono lamentare nella musica sacra di Gounod, sibbene ancora ripetizioni inutili di parole, posposizioni arbitrarie, ecc.; talchè sono causa poi di un altro grave guaio lamentato, nella nota polemica, da un distinto critico, che si nasconde sotto lo pseudonimo di *Bonus vir.* Questi asserì che l'assenza del ritmo oratorio per lasciar luogo invece

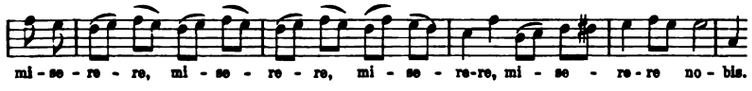
al ritmo simmetrico e artificiale cadenzato in tempi forti e deboli, genera una desolante monotonia; la quale, aggiungiamo noi, è malamente compensata — come avviene nella *Messa degli Orfeonisti* — da un ritmo saltellante, che troppo spesso confina davvero colla tarantella, ed arriva a far credere che non già la musica sia stata composta per le parole, ma viceversa che ad ogni costo si siano volute adattare le parole ad una musica dapprima composta.

Un' altra caratteristica della musica sacra di Gounod è l'abuso della progressione di accordi di $\frac{6}{4}$; raddoppî di parti che qualche volta potranno riuscire di buon effetto, ma che a lungo andare fanno sperdere inutilmente tutta la forza di sonorità di cui può essere suscettibile un coro. Basti ricordare per tutto, quanti effetti colossali sa ottenere Palestrina da sei sole voci, come nei *Mottetti;* da cinque, come negli *Offertorii*, e perfino da quattro, come in parecchi punti della splendida messa *Sine nomine.*

Più sopra abbiamo detto che raramente Gounod ha usato della vera polifonia vocale. Infatti troppo di frequente si incontrano dei tratti in cui le voci si muovono a stento. Nella *Messa degli Orfeonisti* ad esempio, alla chiusa del *Kyrie*, il basso canta nel seguente modo:



E dopo l'entrata del *Gloria* che potrebbe benissimo adattarsi ad una gran marcia coreografica, dopo un *Et in terra* e *Gratias* molto villereccî, subentra un *Qui tollis* melodrammaticamente appassionato, nel quale il basso accompagna così:

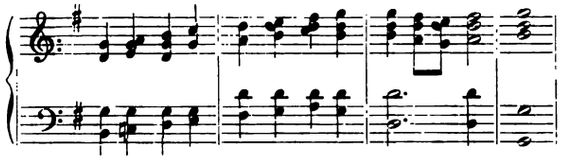


Questo certamente nessuno chiamerà canto e melodia, ma sibbene un semplice riempitivo armonico di scarso interesse, anzi, di pessimo gusto.

***

Ma un'osservazione ancor più importante si può muovere alla musica sacra di Gounod, osservazione che non facciamo noi per i primi. E consiste nell'abuso del cromatismo, che spinto sino alle modulazioni enarmoniche, per le voci diviene difficile ad eseguirsi, mentre contrasta enormemente colle qualità caratteristiche del canto chiesastico, il diatonismo, su cui il canto gregoriano e la classica polifonia palestriniana si imperniano. È facil cosa dimostrare che il cromatismo nella composizione musicale genera una mollezza sensuale; la quale, se, come avviene per la musica sacra di Gounod, con un mezzuccio tanto facile ad escogitarsi, si congiunge sovente ad un *pedale*, prolungato oltre il bisogno, dà origine ad uno stile libero e sentimentale, il quale, senza tener conto della povertà melodica ed armonica che va mascherando, snatura completamente le qualità proprie alla vera musica sacra.

Vediamo ad esempio la 2ª *Messa solenne* a quattro voci d'uomini, in cui la condotta e lo stile ampollosi ricordano assai davvicino e di frequente il fare mercadantesco. Contrariamente alle auree regole dei maestri classici — regole che nessuno oserà dire pedanterie scolastiche — l'autore si serve d'una stessa melodia o d'una stessa progressione su parole di significato assolutamente diverso. Perciò nel *Credo* della stessa messa, il seguente andamento vien ripetuto per ben sei volte:



Mentre se dovessimo tener conto delle reminiscenze d'opera teatrali, sia pure dello stesso Gounod, basterebbe citare l'*Et incarnatus*, in cui il procedimento armonico ricorda quello della sortita di Margherita nel 3° atto del *Faust* sulle parole *Come vorrei saper — del giovin che ho incontrato*, misto all'effetto estetico prodotto dalle poche

parole di preghiera dette dal coro, dopo la morte di Valentino, nella stessa opera.

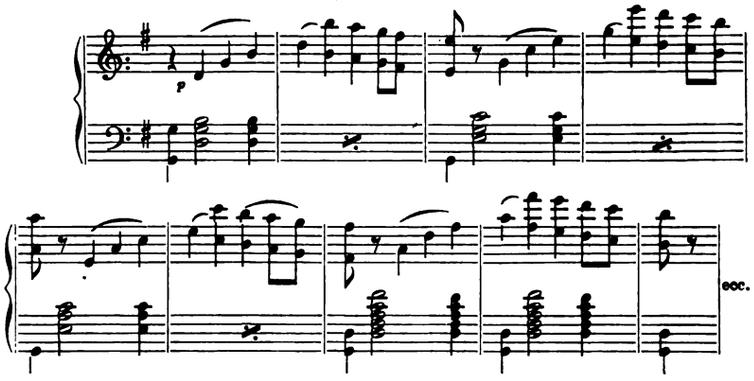
La *Messa breve* in do magg. a tre voci d'uomini compendia tutti i difetti sopra accennati; si può tuttavia osservare la severità del tema sull'*Et in terra* cantato dal basso, ma poi lasciato cadere completamente, mentre ancora si deve aggiungere che l'attacco del *Pleni sunt coeli* nel *Sanctus* è quasi identico a quello della 2ª *Messa solenne.*

Abbiamo anche sentito dire e ripetere che la *Messa di S. Cecilia* è la sola che Gounod abbia composto per orchestra. Ciò non è esatto, perchè pure la 3ª *Messa solenne* detta *di Pasqua* è con orchestra. E l'edizione Novello di Londra che abbiamo sott'occhi, ce lo prova con tutte le indicazioni delle entrate dei diversi istrumenti.

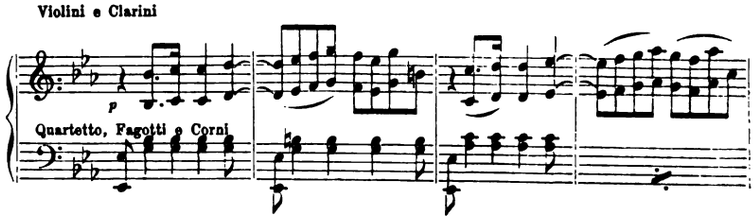
Nel corso della polemica di cui abbiamo detto più volte, vi fu chi osservò come anche le messe di Tomadini si scostino dalla liturgia per la lunghezza eccessiva di talune parti. Non lo neghiamo; è questo un difetto che però nelle messe di Tomadini non si riscontra mai nelle proporzioni che nelle messe di Gounod. Il *Kyrie* della *Messa di Pasqua*, ad esempio, si compone di 130 battute! Le parole vengono ripetute senza alcun criterio e l'*eleison eleison eleison* si sente echeggiare senza fine. Però i temi sono nobili; ma cascano subito su degli interminabili *pedali* così frequenti nella musica — sia sacra o profana — di Gounod.

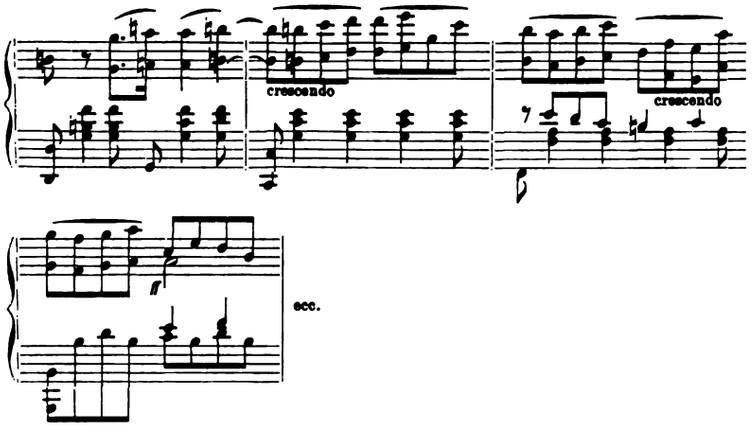
Nel *Gloria* si entra subito nel campo del misticismo fantastico. E diciamo misticismo fantastico, perchè non possiamo, nè dobbiamo dire misticismo religioso. Infatti la liturgia co' suoi riti, coi sacri testi, colle melodie gregoriane ha già posto le basi del vero sentimento religioso. Di esso si potrà — come avviene per Palestrina — accentuare maggiormente i contorni; colorire con più efficacia quanto è compreso nel quadro; non però eccedere in modo così palese da quei confini, nè ricorrere al misticismo vago e sensuale deplorato ripetutamente da un illustre liturgista belga, il già citato P. Dom

Laurent Janssens. Gounod invece, con tutto il trasporto di un animo soggiogato dal fantasioso, si abbandona a' suoi slanci poetici e ci dà il *Gloria* della *Messa di Pasqua* in cui le arpe, i legni, gli archi sono messi a contribuzione per descrivere fantasticamente l'*Angelicus Hymnus*. Ed il coro, in un ritmo che l'autore ha già usato l'uguale in parecchie messe composte prima ed in alcune successive, grida *Gloria in excelsis Deo*, ecc. Subentra poscia il *Laudamus* il cui tema, con accompagnamento sincopato, vogliamo qui riportare perchè il lettore giudichi se non sia eminentemente teatrale:



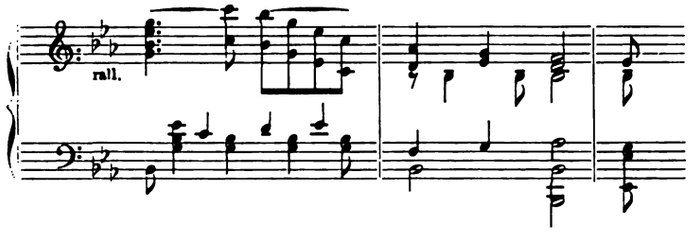
E lo stesso tema su parole diverse, riappare sorretto da arpeggi per chiudere sulle sordine dei violini in un accordo che sfuma sul cupo rullìo del timpano. Dopo di che squillano i corni e le trombe, come nelle poche battute di preludio che precedono l'aria dei fiori di Siebel nel *Faust*, e comincia una specie di concertato che dal *Domine Fili* va sino alla chiusa del *Qui tollis*, ove sul *miserere nobis* scoppiano tutte le batterie istrumentali seguìte dalle supplicazioni sommesse del coro. Il tema di questo concertato, la di cui struttura ritmica, melodica ed armonica, ha tanti gradi di parentela con parecchi brani del *Faust*, è il seguente:





Su questo tessuto le voci dei tenori e soprani all'unissono fanno soltanto da riempitivo all'armonia.

Ma il brano si ripete fino a chiudersi poi in quest'altra cadenza, che nel *Faust* si incontrerà almeno una diecina di volte:



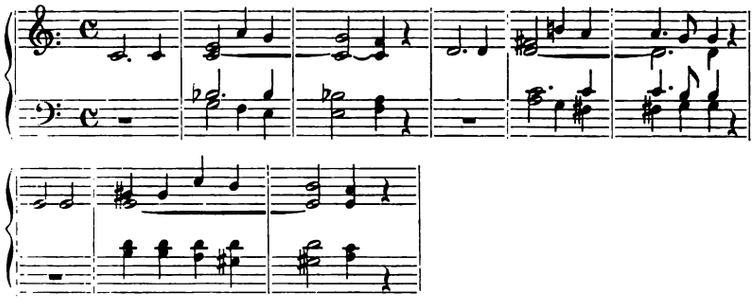
Dopo il concertato del *Gloria* abbiamo la stretta finale del *Credo*, in cui però le voci fondendosi in un grandioso unisono sono trattate assai più nobilmente e maestosamente che non nel *Gloria*. È a deplorarsi tuttavia la lirica melodrammatica del *Crucifixus* e dell'*Et resurrexit*, così poco in accordo col carattere del primo tema.

Il vago sensualismo già precedentemente deplorato ha la sua più completa estrinsecazione nel *Sanctus*, costrutto puramente su due o tre diversi *pedali*, con scale ascendenti e discendenti liberamente e cromaticamente armonizzate — e nell'*Agnus* profano nel modo più palese. Quest'ultimo, parimenti a quanto avviene nella *Messa degli Angeli custodi*, si chiude coll'*Amen!!* Perchè? È forse questa un'altra

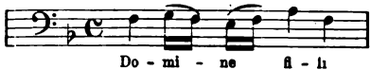
prova *dell'autorità di Gounod a modificare la liturgia*, come ebbe a scrivere Saint-Säens? Il testo sacro non comprende questa parola. Perchè adunque Gounod ha voluto introdurvela?

***

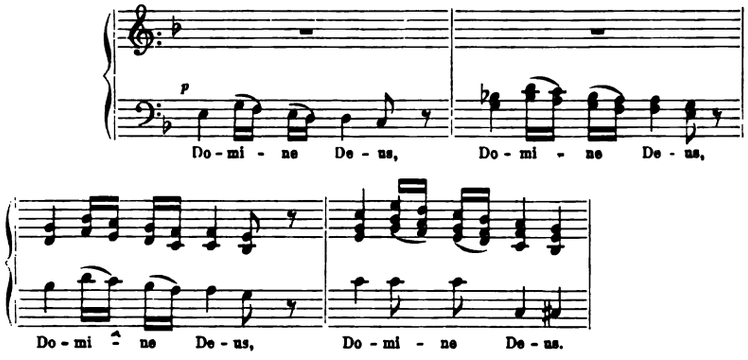
L'osservazione che — coll'autorità d'altri — abbiamo mosso alla musica sacra di Gounod d'essere troppo cromatica, ha una nuova conferma nel *Kyrie* della *Messa degli Angeli Custodi* ricca d'accordi alterati, i quali, assieme ai soliti *pedali*, celano l'assoluta povertà del concetto. E nel *Gloria* — ripetizione ritmica di tratti consimili contenuti in altre messe — i raddoppî delle parti sono continui. Eppure è facil cosa dimostrare che essi vanno a detrimento della forza sonora della massa, causa la completa elisione dei suoni consonanti. Nell'*Et in terra* le armonie ricordano l'incontro di Faust e Margherita.



Il Quartetto sul *Domine Fili* — e che comprende il *Qui tollis*, il cui ritmo è identico a quello della stessa parte nella 2ª *Messa solenne* — si svolge su un soggetto molto vecchio, di carattere più sinfonico che vocale.



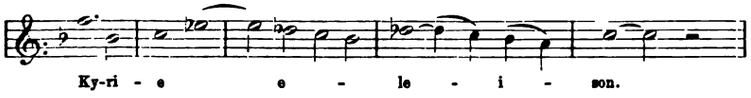
Pare un adattamento del soggetto della *Fuga in Do♯ magg.* tolta dal *Clavecin bien tempéré* di G. S. Bach; ma certo nello svolgimento si perde e casca deplorevolmente. Giudichi il lettore:



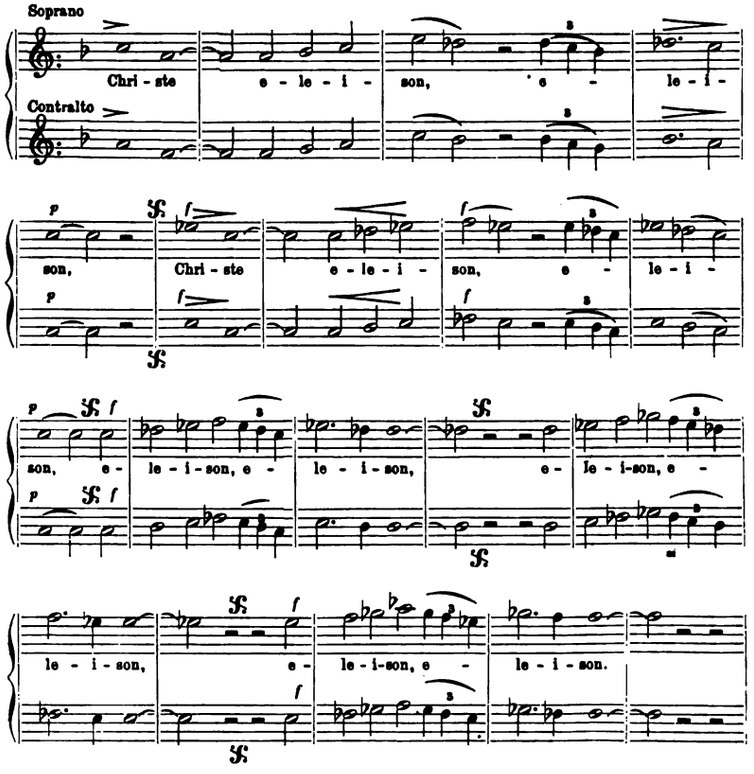
Sinceramente bella e veramente polifonica la frase sulle parole *deprecationem nostram;* ma essa dopo quattro battute si smarrisce affatto per lasciar tornare il primo tema. Nè questa messa si rialza al *Sanctus* sempre cromatico e di valore insignificante. L'*O salutaris* sostituito al *Benedictus*, sebbene in ritmo ternario, è gemello a quello della 2ª *Messa solenne*, tanto per la struttura, per la condotta, che per lo sviluppo delle frasi.

Anche l'*Agnus Dei* è insignificante, se tolgansi poche battute al secondo *miserere nobis*. Invece anche qui, come nella *Messa di Pasqua*, troviamo aggiunto un *Amen*. E ripetiamo: perchè mai?

Della *Messa di Giovanna d'Arco*, di cui abbiamo pur detto qualche cosa nel principio di questo scritto, lamentando la teatralità del *Preludio* — d'una enfatica maestosità, e nel quale fra il clangore assordante delle trombe e dei tromboni si ode la voce di Giovanna — intendiamo parlare estesamente. Lo merita il valore dell'opera che in alcuni tratti si eleva davvero al disopra delle altre composizioni di Gounod. Ma nel *Kyrie* enormemente lungo, come il solito, che nella parte corale sebbene monotono è molto serio, si contengono dei tratti di *a soli* addirittura romantici. Ecco il tema a solo del *Kyrie*, che torna quattro volte:



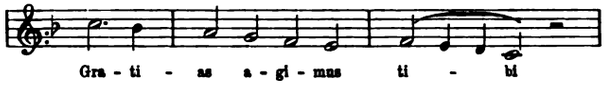
Ma se questo brano nel suo carattere romantico — che ricorda l'appello dell'araldo nel *Lohengrin* — presenta pure qualche interesse, non crediamo in nessun modo convenienti alla chiesa i tratti *a due* nel *Christe*.



Qui la melodia — o meglio — l'andamento ascendente per terze, sebbene alternato ai segni 𝔉 da brevi entrate del coro, è meschina e volgare, nè possiamo trovare ragioni che valgano a giustificarla, tanto meno in una composizione sacra.

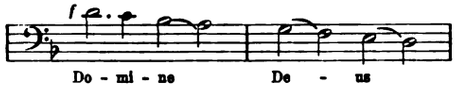
Il *Gloria* si può suddividere in otto distinti brani intramezzati da quindici o sedici cadenze che tutte si rassomigliano. Ora questo frastagliamento genera una assoluta mancanza di unità ed una monotonia schiacciante anche pel fatto che rarissimamente vi è usata la vera polifonia. L'attacco dell'*Et in terra* è un andamento progressivo per terze raddoppiate fra bassi e contralti, tenori e soprani. A mezzo di esso l'organo eseguisce un *pedale* il cui carattere — come sempre — è sentimentalità. Ma veniamo ai temi. Al *Gratias* troviamo un' imitazione all'ottava inferiore, sulla dominante del tono

che passa poscia alla quarta superiore nella tonalità del pezzo. È quindi un' imitazione tonale. Il tema è questo:



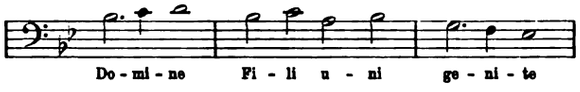
Però il secondo membro della frase non è mantenuto nelle risposte che nella forma ritmica. Ma dopo cinque altre battute l'imitazione scompare ed alla decima finisce anche questo frammento.

Ne comincia un altro che dura tredici battute:

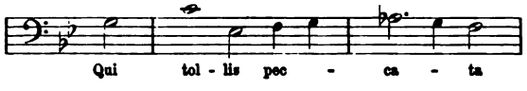


ma il tema non si mantiene che per sei misure.

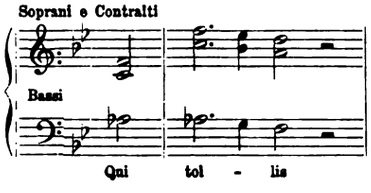
Qui però non potendo addentrarci ad esaminare minutamente lo sviluppo dei temi, ci limitiamo a rilevare l'identità fra di essi, identità che va a danno della varietà come, per i troppo brevi sviluppi e per le troppe cadenze, a danno dell'unità. Dopo i due che abbiamo presentato, eccone un terzo che pur essendo in un moto contrario ai precedenti, è nella stessa forma ritmica:



Poi sul *Qui tollis* un'imitazione alla quarta superiore, reca questo soggetto molto comune:



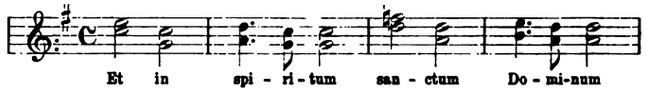
E poco più innanzi troviamo quest'altra licenza tanto più inammissibile trattandosi in ispecial modo di voci:



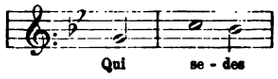
Facciamo notare la progressione di $\frac{6}{5}$ discendente, mentre soprani e contralti procedono per quarta e mentre il basso si trova col con-

tralto alla distanza di decima. Notisi poi che l'organo non fa altro che ripetere all'unisono la parte cantante, e quindi che le voci vanno considerate a sè.

Questo tratto ne fa sovvenire un altro della 2ª *Messa solenne*, in cui nel *Credo* i due tenori si muovono in un modo così strano da renderlo oltrechè duro all'orecchio, azzardoso anche per l'intonazione. I due tenori adunque cantano così:



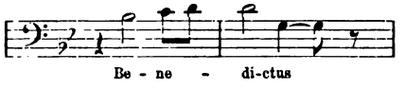
Abbiamo osservato il tema del *Qui tollis*. Eccolo analogo al *Qui sedes* col semplice scambio delle parti:



Dopo tanta uniformità ci appare quindi un'oasi sospirata, desiderata, la chiusa della composizione. Dal *Quoniam* si inizia lo sviluppo polifonico di un bel tema e sebbene al *tu solus Dominus* l'effetto sia qualche poco comune, pure, per il grado di sonorità che si può raggiungere, è della massima efficacia.

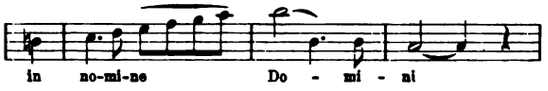
Nel *Sanctus* rileviamo una strana sproporzione. *Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt cœli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.* Tutto questo è compreso in diciassette battute. *Benedictus qui venit in nomine Domini* occupa invece *cinquantuna* battute.

E tralasciamo dall'accennare all'introduzione dell'arpa per dire soltanto del carattere sentimentale della composizione.



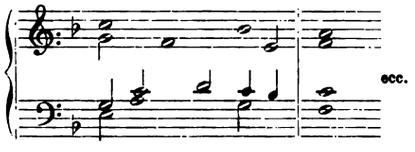
Questo è il tema che si presenta alternativamente per due volte nelle quattro diverse voci, ma sempre sole, cioè una dopo l'altra, sorrette soltanto dall'organo e dall'arpa.

Potremmo rilevare ancora la palese sentimentalità dei due tratti del coro, ma ci limitiamo ad una cadenza eccessivamente melodrammatica, che è la seguente:



Oltre alla profanità di questa cadenza, si può osservare la sua tessitura per la quale ben difficilmente piccoli ragazzi arriveranno mai ad eseguirla se non in numero pari a quello che l'ha eseguita per la prima volta alla cattedrale di Rheims, numero che crediamo arrivasse a circa 150.

L'*Agnus Dei* è assai migliore di tutto il resto della messa. Cade, è vero, in una uniformità di ritmo ed in un frastaglio di piccole idee al *miserere nobis;* torna troppo sovente la solita cadenza, ma in compenso, come avviene all'attacco del terzo *Agnus Dei*, la polifonia si sprigiona con bell'effetto e con sapore veramente classico. E ciò fa dimenticare la reminiscenza della famosa *Preghiera della sera* sulle parole *dona nobis pacem*, come può permettere di passar sopra ad alcune licenze armoniche le quali al pari della seguente si presentano qualche volta poco logiche ed alquanto inesplicabili, trattandosi di musica destinata ad essere eseguita dalle voci, le quali sono rette da regole da cui il discostarsi è sempre pericoloso.

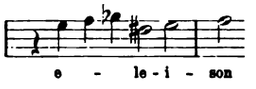


Nella *Messa di Giovanna d'Arco* una stessa cadenza ricorre una dozzina di volte; la figurazione è lenta, lo stile omofonico; la maggior parte degli elementi che la costituiscono contribuisce quindi a renderla monotona e pesante, senza tener conto ancora di un altro guaio; e cioè che per la sua costruzione ritmica, onde ottenere di questa messa un' esecuzione appena sufficiente per affiatamento ed intonazione, si richiedono masse numerose di cantori. Poichè allora-quando le voci resteranno imprigionate in un ambito ristretto; allora-quando non descriveranno una vera melodia, ma soltanto serviranno allo scopo di completare l'armonia, l'intonazione sarà sempre incerta. E di questo scoglio si accorse lo stesso Gounod, il quale, per evitarne le conseguenze, nella *Messa di Giovanna d'Arco* affidò all'organo quasi sempre il semplice raddoppio delle parti vocali.

***

La *Messa Corale del B. La Salle*, concepita con criterî assai diversi da quelli che ispirarono le precedenti, indubbiamente è di un valore ragguardevole. È composta sul tema dell'intonazione *Credo in unum Deum;* il quale tema però non serve per lo sviluppo, ma semplicemente entra come soggetto obbligato su di cui si intessono le altre parti. Qualche volta è dato all'organo, altra alle voci. Questo sistema non è quello classico degli antichi maestri, ma non importa, se Gounod con tal mezzo tenta assorgere alle altezze della vera musica religiosa con nuove forme.

Il *Preludio* della messa (inutile se si ritiene che in una messa liturgica si debba cominciare dall'*Introito*) nello sviluppo si dimostra stretto parente di quello del *Faust;* cromatico se si vuole, ma bello e profondamente condotto. Il *Kyrie* pure è sapientemente ricco di melodie; pecca forse nella forma per l'*Interludio* che precede il *Christe*, come ancora difetta di unità di stile sulla chiusa, ove fa capolino il frammento di un tema udito nel *Preludio*, cromatico ed alquanto comune.



Ancora non si può convenire nella necessità del sincopato ai bassi, che si allontana completamente dal carattere della composizione.

Il *Gloria* è quasi tutto omofono ad eccezione di alcuni tratti. Nell'*Amen* solo si sviluppa la polifonia. Si potrebbero osservare infrazioni al genere diatonico che pare si sia proposto usare il Gounod con questa messa; raddoppî inutili di parti. Ma avanti alla bellezza della concezione, questi nèi scompaiono completamente.

Piuttosto non sappiamo comprendere il perchè di quel *Preludio* in *Re* ♭ al *Credo*, il quale per mezzo di sapienti modulazioni cromatiche, dopo dieci battute ne conduce all'attacco delle voci in *Re* naturale magg. Questo è davvero inutile sfoggio di sapienza. Nella composizione penetrano ancora tre lunghi *pedali*. Però è la sola osservazione che abbiamo a fare, essendo anche il *Credo* un lavoro veramente elevato.

Nel *Sanctus* si incomincia con un nuovo *pedale*. La preoccupa-

zione dell'autore di far entrare ovunque il tema obbligato, troppo sovente lo costringe a spezzare il testo. Una cosa inesplicabile per noi è l'uso di quattro diversi soggetti per l'*Hosanna*. Tutto ciò senza dubbio non contribuisce a dare unità alla composizione.

Le Messe di Gounod si prestano ancora per altre osservazioni. Innanzi tutto nei punti principali d'ognuna troviamo fra di esse rassomiglianze ritmiche e qualche volta anche melodiche molto strane, che alcuni potrebbero anche dire stereotipe. E qui ci limitiamo a rilevare la circostanza ed a passare ad altre considerazioni.

***

Nessuno vorrà accusarci di irriverenza verso l'autore del *Faust*. Però noi, ben diversamente da tanti altri, non lo possiamo credere il maggior genio musicale che la Francia abbia avuto in questo secolo. No; la Francia, la quale ha visto nascere quel vero genio che fu Ettore Berlioz, il solo musicista compositore degno di essere messo accanto a Wagner, non ha bisogno di tali adulazioni. E per questo ci ostiniamo a credere, con qualche altro, che Gounod non fu un genio. Fu un ingegno equilibrato e di lui disse bene il Lincé nel periodico *Musica Sacra* di Gand, giudicandolo quale autore di musica chiesastica: « Sans doute, il avait l'intelligence trop élevée et un respect trop profond des choses religieuses, pour ne pas comprendre les exigences de style d'église; mais sa nature primesautière et passionnée, ses goûts ou plutôt ses habitudes, tout l'emportait vers un genre énervant et théâtral. Il avait l'âme croyante, avide de consolations intérieures, mais réfractaire à l'absolu renoncement au prix duquel il les faut acheter. Qu'il chante l'amour divin ou l'amour profane, c'est toujours la même corde que l'on entend, une corde qui évoque trop souvent une sensualité malsaine ». E proseguendo, lo stesso autore scrive: « Si je ne me trompe, l'avenir dira qu'il a été avant tout un homme de théâtre. C'est par ses compositions dramatiques qu'il vivra ». Giudizio questo abbastanza chiaro, sintetico e giusto, il quale conferma senz'altro tutto ciò che di lui ha scritto recentemente il P. Janssens, nella polemica a cui più volte ci riferimmo.

Noi ci siamo spesso domandati quale risposta si possa dare a co-

loro i quali, per ammettere potere e dovere la chiesa accettare le conquiste progressive dell'arte, giustificano la musica sacra non soltanto intesa modernamente, ma anche attorniata dal corredo degli istrumenti. Le risposte sono parecchie. Innanzi tutto la musica è entrata in chiesa solamente e puramente quale musica vocale; non per altra ragione; giacchè la storia e lo sviluppo progressivo dell'arte ci apprendono che la necessità del cadenzare ed accentuare assieme da numerose masse nella declamazione, ha fatto nascere il ritmo musicale, la melodia, ecc. Poi sta in nostro favore l'immutabilità della liturgia in cui la musica si compenetra, e perciò la conservazione della lingua latina, degli arredi sacri, dei paramenti, delle candele e delle lampade sugli altari, malgrado la scoperta del gaz, della luce elettrica, ecc.; di più il fatto evidente che il cromatismo sorto dall'abbandono del diatonismo proprio agli antichi modi ecclesiastici, come del pari l'elemento sinfonico, si iniziarono e si svilupparono nel teatro. E per conseguenza crediamo fermamente che creare della vera musica sacra secondo il principio fondamentale liturgico — che pretende dall'arte una proprietà essenzialmente apostolica — cogli elementi tecnici dell'oggi, sia molto difficile, anzi impossibile. Da queste premesse quindi risulta che — come è accaduto a Gounod — la confusione fra genere sacro e profano è immancabile e forse anche incosciente. Ma chi lasciandosi trascinare dalla accarezzevole raffinatezza della musica gounodiana, dall'effetto blando che essa può produrre sull'animo morbosamente conquiso dalla sensualità, crede ravvisare, per l'apparente aristocrazia della forma, musica degna del tempio, cade in un grave errore. Tanto più ponendo tale musica a contrasto colle sfacciate banalità della musica da chiesa usata ancora in Italia. E qui il fatto entra totalmente nel campo psicologico e fisiologico. La trivialità della musica sacra come si è praticata in Italia è tanto palese che il toglierla sarà assai più facil cosa che non possa sembrare; mentre la raffinata e sensuale profanità della musica sacra dei maestri francesi in genere, larvata da apparente serietà, penetrando nelle regioni deboli e morbose dello spirito, si impadronisce siffattamente dell'animo dei fedeli, da allontanarli sempre più dal vero ideale della musica religiosa. Poichè nell'uomo, debole per natura, lo spirito, poco o tanto, è sempre disposto a cedere innanzi alle seduzioni sensuali. E la musica quando accarezza i sensi,

vince dello spirito. È dimostrato per conseguenza che coloro i quali inculcano la musica di Gounod quale vera musica sacra, si lasciano vincere più dal sensualismo che dal vero ideale religioso, per una causa morbosa che appena appena si potrà dire *sentimentale*.

Il solo fatto che la musica chiesastica di Gounod è musica più seria di quella che corre per la comune, non basta a creare ad essa il passaporto per esser detta *musica sacra*. Troppo ci corre ancora.

È musica più seria, perchè quando l'autore la creava si trovava per studio e per ambiente al disopra del gusto musicale comune in Italia a quel tempo. Ma allo stesso modo che la musica sacra, anche la musica profana o teatrale — per ragioni che qui è inutile indagare — era più seria allora in Francia. Non per questo però quella musica seria sarà meno profana. Tutt'al più sarà meno triviale e più fine ed aristocratica. Null'altro.

Un'ultima osservazione ed abbiamo finito. V'è chi ha avuto fiducia nel genio proteiforme di Gounod per asserire che egli potesse creare musica profana, ed in pari tempo vera musica chiesastica (adducendo per esempio che anche l'autore di musica teatrale esprime sentimenti d'amore, d'odio, di dolore, ecc.; facendo provare all'uditore l'impressione di quei sentimenti, senza per questo che egli nel musicarli si trovi vinto dall'amore, dall'odio o dal dolore). Qui contrastiamo che diversa cosa è un sentimento derivante da passione umana, ben altro l'espressione di un sentimento religioso. Se si dovesse sentire ed accettare quel sentimento religioso che proviene dalla semplice idealità fantastica, l'espressione religiosa della musica sacra diverrebbe schiava della moda musicale, sottoponendosi alle volubilità delle diverse epoche. Così infatti accadde per molto tempo, ed a questo deplorevole inconveniente tenta porre riparo l'iniziata e saggia riforma della musica sacra secondo i criterî del ritorno all'antico, criterî non restrittivi — come si ostinano a chiamarli taluni — ma larghi, perchè emanazione di spiriti, non morbosamente conquisi da poetiche estasi religiose, ma fermamente compresi della forza di una fede grande e potente, ispirantesi alle sublimi idealità verso cui, specie l'arte italiana, è salita alloraquando fede ed arte si univano nel più sublime e grande amplesso che la storia attraverso i secoli possa mai celebrare.

G. Tebaldini.

« I MEDICI »

Azione storica in quattro atti, parole e musica di R. Leoncavallo.

Parte I di

Crepusculum

POEMA EPICO IN FORMA DI TRILOGIA STORICA.

Il Dramma.

Parve arditezza, cotesta di Ruggero Leoncavallo.

Mentre la critica dinanzi a ogni nuovo lavoro è costretta d'affaticarsi nell' indagine, assai volte malsicura, degli intendimenti dell'artista, l'autor de' *Medici*, prima di licenziare alla folla l' opera lungo tempo meditata, volle publicamente manifestarne il concetto e i procedimenti, e svolgere e dichiarare la teorica dell'arte sua. La lettera al Tonolla è ormai famosa; e da essa deve di necessità rifarsi qualunque esame del dramma.

Il Leoncavallo à in fastidio (e come non dargli ragione?) la consueta poesia melodrammatica, forma d'arte secondaria, ridotta ormai a riflettere gli ultimi dubbî luccicori del romanticismo tramontante. Al melodramma egli vuol restituire la storia « viva, vergine, in« tatta », « con le sue cronache, le sue date, le passioni intime e « le debolezze de' suoi eroi »; evocare col prestigio dell' arte tutta un'età, la più splendida della nostra coltura; recarne nella poesia col tumulto degli affetti la original grazia del costume rappresentato fin ne' minuti particolari; e nel verso indurre come un'eco della melodia cui si piegò in quel tempo in forme d'eleganza suprema la viva lingua toscana.

Letterariamente, l'ideale è superbo. Il momento storico scelto dal Leoncavallo è di quelli che offrirono più larga materia a studî, anche recenti: vi si comprendono sette anni ricchi di avvenimenti e di moti, e vi campeggia singolare fra tutte la figura multiforme di

Lorenzo il Magnifico, che dalla congiura fallita de' Pazzi si leva più vigorosa e potente.

Di questa civiltà il Leoncavallo elesse a preferenza due aspetti; e intese a rappresentarla da un lato nel cozzo delle ambizioni e negli avvolgimenti della politica accortamente perversa, dall' altro nella giocondità degli amori svolgentisi liberi e spensierati tra lo splendor delle feste medicèe, in mezzo al rifiorire d'un'arte ch'è tutta un inno alla giovinezza e alla gioia.

L'amore del quattrocento non poteva certo essere più acconciamente simboleggiato che nella Simonetta Cattanei.

Poche figure soccorrono al pensiero delineate con tanta purezza di contorni, avvolte di così possente incanto di poesia, come quella dell'esile e bionda fanciulla ligure venuta sedicenne sposa a Marco Vespucci in Firenze. L'arte del tempo ne ebbe inspirazioni e imagini soavissime. E ne spira vivo ancora il fascino nella tavola in cui, secondo una moderna interpretazione, Sandro Botticelli la ritrasse, quale apparve a Giuliano nell' idillio della Giostra,

Con atto d'amorosa grazia adorno,

avvolte le membra in candidi trasparenti veli tutti dipinti di gigli e di rose: una ghirlanda di fiori le adorna il collo, una ghirlanda di fiori le cinge il seno, e dal grembo ella coglie a piene mani i fiori e li getta alla terra, e a torno le ride, come nelle ottave meravigliose del Poliziano, tutta la selva rinnovellata.

Ed ella passò veramente così nella primavera del Rinascimento toscano tra i canti de' poeti che la celebravan divina e le susurravano tremando gli ardenti desiderî e le preghiere; e al suo passare, come la natura nella tavola del pittor fiorentino, tutta l'arte si trasfigurava nel rifiorire delle imagini più delicate e smaglianti. Persin la morte di lei sembrò circondarsi di fantasie d'amore: parve, scriveva un contemporaneo, « si rinnovellasse il Trionfo della Morte »; e mentre il corteo funebre accompagna il corpo di Simonetta portata scoperto il viso al sepolcro, ancor la folla s'accalca, come già al suo passaggio, a rimirarne la bellezza; e ne risuona ancora, come intorno a lei viva, la lode; e ancora dai chiusi occhi di lei — canta l'epigramma dell'Ambrogini — Amore dardeggia pur col ricordo del lor splendore. E da quella bara Lorenzo trae, com'egli scrive, « la universal cono-

scenza dell'amore »; e come un'ombra della mestizia a lui prima inspiratrice di poesia velerà poi sempre i versi di quella sua lirica squisitamente pensosa.

Certo l'artista non può mutare a capriccio i contorni d'una figura immortalata da tanto splendor di poesia. Il Leoncavallo parve rendersi ragione di ciò, perchè nella rappresentazion degli amori di Simonetta e Giuliano, e più nell'idillio dell'atto primo, largamente attinse ai motivi dell'arte quattrocentistica.

Ma di quell'arte, è doloroso a dire, non seppe derivar all'opera sua che qualche particolare di poco momento, non ne intese o non potè trasfonderne nel dramma l'intimo spirito. L'incontro dei due amanti, composto su l'innanzi del Poliziano, è già una fiacca imitazione; poi, quando, mancatogli l'esempio, il poeta dovette procedere da sè, gli fallì ogni inspirazione gentile. Guardate la Simonetta del secondo atto, quando eccitata, fremente, avida di godimento si getta tra la danza e cade svenuta in uno sbocco di sangue; leggete i versi della sua canzone,

Le mani si cercano — si stringon frementi,
Le labbra susurrano — parole cocenti,
Le chiome scompongonsi — la mente è smarrita,
Un sogno la vita — appare al pensier,

informati, persin nel suono rotto e come a singhiozzi del ritmo, a una manierata e morbosa sentimentalità romantica; o che rimane della ninfa dell'atto primo, della creatura del Botticelli e del Poliziano?

Il poeta volle anche prolungarne la vita fino alla vigilia dell'uccisione di Giuliano, per poterla trasformare in eroina, e in luogo della corona di fiori che le cinge paganamente il capo nell'allegoria, porle l'aureola del martirio; ma in quell'intreccio di elementi disparati scompare ogni determinazione di contorni, e il carattere prima timidamente accennato si sforma e, come il dramma procede, si muta in una di quelle solite fastidiose figure di fanciulle false convenzionali fattizie, dai sentimenti esagerati, dagli atti innaturali, di cui abbonda a dovizia appunto quella poesia melodrammatica che il Leoncavallo afferma di fastidire. E vien voglia di chiedere: o che bisogno c'era, per riuscire a tanto, di rievocare una così splendida creatura dell'arte, e di trarre alle biblioteche i versi di Lorenzo de' Medici e del Poliziano, che il popolo più non legge?

Ma il Leoncavallo ci ricaccia ancora nel peggior genere del melodramma colla rappresentazione della congiura de' Pazzi.

Per vaghezza d'uno di quei contrasti che egli ricerca con desiderio soverchio di facili effetti, l'autor dei *Medici* fa che i congiurati convengano « a ordir la trama » al primo scender della notte in piazza Santa Trinita proprio poco innanzi che l'investa la folla festante accorsa ai richiami dell'ottava popolaresca del Magnifico, e al chiaror delle fiaccole e al suono de' liuti e delle viole s'intreccin le danze, mentre si dispiega la melodia della canzone a ballo che i poeti medicèi attinsero al popolo per ridonargliela in forma di più aggraziata bellezza.

Dopo i primi accenni alla politica, la congiura s'eleva d'un tratto alle parole di Francesco Pazzi:

E scorra il sangue e vittime cadan ne la rivolta
li duo fratelli e libera la patria questa volta
là su la piazza al popolo potremo proclamar.

E all' invito risponde un sol grido:

Iddio di Fiorenza vuol libero il suolo.
Ordita è la trama. Fallire non può.

Da allora, come l'azione si svolge, l'antitesi s'accentua: da una parte i Pazzi, il Bandini, il Salviati, insofferenti della tirannide medicéa, ardenti di rivendicare a libertà Firenze: dall'altra Lorenzo tutto intento a vincere in molli lusinghe il popolo, nascondendo sotto le apparenze e gli allettamenti dell'arte l'insidia, come un pugnale tra i fiori; Lorenzo, in cui l'ambizione sottilmente dissimulata della signoria par governare tutti i propositi e gli affetti finchè prorompe senza più ritegni nei versi onde il dramma si chiude.

Persino il disegno tristissimo dell' uccision dei Medici in Santa Reparata durante la celebrazione del mistero cristiano si colora di sentimento patriottico.

È ancora Francesco Pazzi che parla nel convegno dei congiurati presso Ponte Vecchio:

Sì, quando il prete l'ostia sacrata leverà,
mano ai pugnali, e celeri, piombate sui tiranni
e con essi disperdansi la servitù, gli affanni,
e un'êra nuova il popolo per noi saluterà.

E non s'inganna. Mentre infatti il Bandini leva alto il pugnale tutto stillante del sangue di Giuliano, e Lorenzo, ferito alla gola e incalzato, avvoltasi a un braccio la cappa e sguainata coll'altro la spada s'apre il passo alla sagrestia, alla cui porta si pongono in difesa Angelo Poliziano e i gentiluomini di scorta; mentre, accovacciato presso l'altare, il Cardinal Riario mira, pallido di terrore, la scena, al grido di « Morte ai tiranni! » il popolo si scuote, e il canto della riscossa è cotesto:

Si esulti alfin: de' Medici
libera è la città:
ai Pazzi onore e gloria:
gridiamo libertà.

Pare una strofetta dell'arcadia patriottica di Gabriele Rossetti.

E allora che Lorenzo, aperta violentemente la porta del sacrario, riappare, ecco quali voci lo accolgono dalla folla:

Lorenzo! — Quale audacia!
Mostrarsi ancora osò;
Tiranno —

e agli insulti seguono, terribili e violente, le accuse.

Ma al Poliziano — che doveva poi ben altrimenti narrare, in prosa di sallustiana eleganza, la congiura — il Magnifico ha detto:

Non si tratta di vivere:
l'ora è solenne: è d'uopo di regnar.

Imaginate dunque s'ei si atterrisce a quelle voci! Poche parole gli bastano a rivolgere gli animi della folla e a mutare nel pensiero di essa in delitto ciò ch'era parso prima eroismo. E il dramma si chiude con queste parole del Magnifico:

Del trono a me spianato hanno il cammin.
Tu mi vendica, o Plebe! Io regno alfin!

Ecco: che nello stampo dell'arte in cui Vittorio Alfieri versò l'odio dell'anima sua sdegnosa d'ogni forma di signoria, la figura di Lorenzo potesse assumere atteggiamenti di tiranno, si capisce: se bene, come fu anche osservato, l'Alfieri stesso giunto all'ultimo s'arresti dubitoso, e la verità storica gli inspiri quei versi, in bocca a Lorenzo pieni di profonda significazione:

E avverar sol può il tempo
Me non tiranno e traditor costoro.

Ma che un artista moderno, il quale cita il Gregorovius, il Roscoe, il Villari e il Carducci, e afferma aver studiato il Quattrocento fin ne' documenti delle biblioteche di Firenze e di Bologna e di Roma, non sappia nel Magnifico rappresentar altro che un principotto ambizioso cui l'eloquenza e la poesia non sono che un mezzo a vincere il popolo e ad amoreggiare le donne altrui; e trascenda poi fino a scorgere nella congiura dei Pazzi, in quell'intrigo di raggiri politici e di ambizioni insofferenti e di astii privati, un moto iniziato e compiutosi per un fine nobile di libertà, e lo rappresenti con quelle imagini, con quel linguaggio, con quello stile, con quei versi: via, è cosa che passa il segno.

Quei congiurati e quel popolo li conosciamo da un pezzo; e nei fondi vecchi del melodrama se ne conservan di simili, tutti fatti, pei giovani autori, come di corazze e di scudi di cartapesta nei magazzini de' teatri: un giorno, ai tempi del nostro servaggio politico, avevano virtù di far sobbalzare le platee in un fervor d'entusiasmo: oggi, si sa quel che valgano.

La storia è altra cosa. Da assai tempo la critica storica à giudicato la congiura dei Pazzi per quel che la giudicò il popolo fiorentino: una trama ordita non per altro che per cupidigie private. E tale l'aveva detta già il Machiavelli, così spesso citato dal Leoncavallo: non uno dei tanti che si accostarono alla congiura, secondo lo storico fiorentino, vi si indusse per quei sentimenti, che il Leoncavallo presta con tanta generosità a tutti. E il popolo vi concorse così poco che quando, morto Giuliano, colpito Lorenzo, messer Jacopo corse a chiamare in suo aiuto il popolo e la libertà, nessuno gli rispose, perchè, nota argutamente il Machiavelli, « l'uno era dalla fortuna e dalla liberalità dei Medici « fatto sordo, l'altra in Firenze non era cognosciuta ». Anzi il popolo s'accalcò per la via Larga e volle vedere dalle finestre del palazzo Lorenzo salvo; e de' congiurati e di quanti ebbe in sospetto di tali fece giustizia orrenda. La scena è nella mente di tutti — ed è tra le più terribili che il Segretario fiorentino abbia descritto.

E così il Leoncavallo, che voleva schiudere alla poesia del melodrama un ciclo nuovo, non s'accorge d'aver camminato a ritroso:

senza volerlo, certo senza prefiggersene gli intenti, per un singolar traviamento che in un giovane non incolto stupisce, è ritornato al dramma storico patriottico d'un tempo, alla forma cioè di poesia in cui la storia non è più che un pretesto e l'arte un mezzo da negligere all'uopo; e ne à fatto rivivere in un esempio non bello il lirismo gonfio, il linguaggio ammanierato, le imagini fattizie.

Come del periodo storico ch'egli si propose di rappresentare non intuì la gentilezza, così non ne comprese l'energia vigorosa e violenta, per cui l'uomo del quattrocento grandeggia ai nostri occhi d'una vita straordinariamente intensa e meravigliosamente complessa.

Il Leoncavallo afferma di aver voluto studiare « il processo filosofico » dell'uom di stato del secolo decimoquinto. Di questo studio ò cercato invano nel dramma le tracce: nè so come gli verrà fatto, da ch'egli dell' uomo del Rinascimento dà prova di non conoscere neanche a un dipresso la psiche, e di quell'età gli rimangono tuttavia ignorati i caratteri essenziali.

Poi che a questa conclusione, purtroppo, trae l'esame del dramma.

***

Rimane la forma.

Il Leoncavallo ebbe fede nella malìa evocatrice dei colori e de' suoni. Egli dovette avvertire che l' intima essenza spirituale d'una età si trasfonde nelle forme stilistiche e metriche ch'essa predilige; e s'avvisò che l'imagine del Rinascimento sarebbe balzata viva da certe movenze e atteggiamenti e scorci dello stile, e sopra tutto dall'uso della lingua duttile elegante melodiosa ricchissima, in cui gli scrittori del decimoquinto secolo improntarono plasticamente, come in cera cedevole, il lor pensiero.

Ma l'intenzione rimane intenzione; e nè anche forse ce ne saremmo accorti se l'autore non si fosse dato faccenda d'avvertircene a ogni momento. Poi che questo anche è singolare nei *Medici:* che quando meno ve lo aspettate, di tratto in tratto, come un fantoccio di Norimberga da una scatola, scatta fuori da una nota il commentatore e vi si pone tra verso e verso dinanzi ad avvertirvi: « badate, questo concetto è dalla tal ballata di Lorenzo, questo particolare ortografico è del quattrocento più puro, quest'imagine fu suggerita, anzi

tolta dal tale emistichio del Poliziano ». Di che il Leoncavallo ebbe lode di colto. E io consento; se bene potrei anche osservare che la notizia di certi libri in uno scrittore italiano non dovrebb'essere cosa tanto fuor del comune. Ma la coltura anche profonda all'artista non giova s'ei non sa trasformarla in imagine, in fantasma poetico, in rappresentazione estetica: ora gli esperimenti metrici di cui il Leoncavallo volle arricchire il suo dramma, specie nel primo e nel secondo atto, per trarne, come oggi dicono, partito di *color locale,* rimangono, non ostante le imitazioni e le derivazioni e i lucidamenti, assai fredde e povere cose.

Certo la difficoltà era somma; da che le ricercatezze sottili e gli artifici dei verseggiatori moderni ci ànno ormai disusato a quel genere di lirica, e la vena odierna è altra cosa dall'onda di poesia nativa che s'accolse limpida schietta abbondante nelle strofe squisitamente lavorate e atteggiate di classica grazia degli scrittori del quattrocento, cui soli rimane il vanto d'aver contemperato in un' armonia inimitabile la spontaneità e l'arte, le inspirazioni popolari e i ricordi pagani.

Pure al Leoncavallo non mancavano esempi insigni, anche recenti: ricordo, tra i molti, quelli del d'Annunzio, del Pascoli, del Ferrari. Ma egli non seppe penetrare oltre certe apparenze esteriori; e le imitazioni sue nelle intaccature e ne' rappezzi frequenti palesano lo sforzo, la pena dell'artefice non bene esperto all'uso dello stromento dell'arte sua. Ora lo sforzo è l'opposto appunto della qualità che più si apprezza nei quattrocentisti, elegantemente spontanei (non paia un bisticcio) persin nell'artificio.

E al Leoncavallo poi manca affatto l'uso di quella lingua ch'ei credette di possedere. A leggere le note, parrebbe altra cosa. A pagina 36 del dramma il Poliziano esce fuori in questa frase: « Ell'è « tisica ». E l'autore commenta: « So bene che la parola 'tisica' « non si diceva a quel tempo, e che la tubercolosi veniva chiamata « fino al secolo scorso mal sottile. Ma bisognava anche che il pub- « blico sapesse pure di qual male si muore la Simonetta ». E chiede grazia per la parola. Poco innanzi Lorenzo aveva cantato:

E tanta grazia v'ha concessa Iddio
Di *belleza* di forma e senno e onore.

E il poeta avverte: *bellesa* per l'ortografia poetica del tempo. E cita in conferma due versi della Ballata XVIII del Poliziano.

Parrebbero riguardi di purista, cotesti. La verità è invece che di quattrocentistico nella lingua dei *Medici* non v'è altro fuor che qualche particolare ortografico o certe affettazioni come « Julio », « Lauro », « egro » e simili, in bocca dei congiurati e del popolo assai vane, assai pedantesche, assai insignificanti.

Subito nel verso posteriore a quello cui ci richiama il commento dell'ultima nota citata, Lorenzo canta:

> Che dovreste davvero a parer mio
> Accordare a un meschino un po' d'amore,

dove l'uso del verbo 'accordare' in senso di 'concedere', ignoto certo alla lingua letteraria del quattrocento, non troverebbe grazia neanche fra gli scrittori moderni. E la dizione del poema è assai spesso ingemmata di eleganze di questo genere; cito tra le molte, le costruzioni francesi: « Ed è per essa ch'io son salva », « È lui che noi serviamo »; le frasi: « l'inno sublime che sen van cantando », « gli stati che dipendono da un centro unico, il Vaticano »; le espressioni: « il piano ordito », « l'armonia che lancia un fremito », « i Medici che lavorano a un fine », « la mano che ricade come persona stanca ».

E basta. Dicono che il Tommasèo, prefissosi di segnare i versi belli della *Divina Commedia*, si trovò all'ultimo ad averli annotati tutti. Non vorrei che a me, nel proseguire nella ricerca, assai meno dilettevole, di ciò che v'è di non quattrocentistico nella lingua dei *Medici*, incontrasse qualche cosa di simile. Forma e lingua del quattrocento, dunque, no certo: spesso, — lo dico con dispiacere — neanche lingua e forma italiana (1).

***

E dopo ciò, mi pare inutile il diffondermi in un esame più particolareggiato del dramma. Questo, che ne' limiti angusti dello spazio concessomi ò tentato, parrà a più d'uno severo; ma alla severità mi

(1) Della lingua dei « *Medici* » in rapporto a quella del quattrocento parlò assai diffusamente Giuseppe Albini in un suo vivace scritto pubblicato sul *Fanfulla della Domenica*, anno 1893, n. 50.

licenziava la lettera che il Leoncavallo volle far publica. E forse a lui che à vivezza d'ingegno non sarà per ispiacere una franca parola.

Senza dubbio, giudicato al confronto dei melodrammi che avvien di leggere ogni giorno, cotesto non è dei peggiori. Piace in esso l'abilità del verseggiare, trascorrente in una successione variata di forme metriche che (eccezion fatta per le antiche) vi son trattate assai bene: talune strofe, anzi, sono anche belle, come quelle della canzone di Simonetta nell'atto primo, e lo stornello, e le stanze composte di endecasillabi e settenari della preghiera di Fioretta nel terzo. Ed è lodevole la sceneggiatura franca, viva, spedita. E il dialogo è quasi sempre mosso e naturalmente animato.

Ma a queste lodi, che mille critici gli ripeterono in tutti i toni, il Leoncavallo non può contentarsi.

Egli volle rinnovare una forma dell'arte: e persin nel titolo manifestò questo suo proposito dando all'opera il nome di « poema epico in forma di trilogia storica » e chiamando « azione storica » questa prima parte.

Era perciò dovere il dirgli che i *Medici* non sono nè un'« azione storica », nè — tanto meno — una parte d'un poema epico; ma puramente e semplicemente un melodramma, per nulla diverso dai soliti.

Il Leoncavallo — glie l'auguro — vorrà dare nel *Gerolamo Savonarola* e nel *Cesare Borgia* ben altre prove del suo ingegno. E io le attendo, fiducioso.

Se no, non a lui, ma all'arte converrà fare un altro augurio, questo: che il *Crepusculum* segni veramente il tramonto d'una forma di poesia ormai troppo durata.

ROMUALDO GIANI.

LA MUSICA.

« Io volli, adunque, provarmi in un genere non ancora sfruttato in teatro: voglio parlare del *poema epico.*

« E perchè la musica non avrebbe la sua *epica* possedendo il linguaggio più adatto a questo genere e più *poetico,* dirò così, della stessa poesia?

« Deciso, dunque, a fare della *musica epica*, cercai l'*epopea.*

« Bisognava non pertanto conciliare l'idea surtami, senza mancare alle mie convinzioni di *verista* in letteratura ed in arte. Poichè, lo confesso, per me la musica non è che *la più poetica e perfetta espressione de l'animo.*

« Solo dirò che, fedele alle massime del sommo di Bayreuth, cercai di fare il *poema nazionale* e quindi volli che un gran sentimento di *italianità* aleggiasse costantemente nell'aura musicale del poema ».

Questo è quanto si riferisce alla musica nella lettera in cui l'Autore di *Crepusculum*, poeta e musicista ad un tempo, volle spiegare i suoi intendimenti artistici. Rigore di metodo critico vorrebbe che con questi criteri procedessimo all'esame di questo nuovo lavoro. È vero che la parola *verismo* — colla quale l'Autore esprime la sua fede letteraria ed artistica — parola usata nel campo letterario in sì vario senso da perdere ogni significato, diventa singolarmente di colore oscuro nel campo musicale; del rimanente l'invocazione del nome del Wagner come *maestro* ed *autore* lasciava più d'ogni altra cosa supporre l'indirizzo artistico del Compositore.

Ma sin da una prima audizione o lettura l'opera d'arte ci si presenta con forme e con caratteri tali, da non essere possibile una critica seria partendo dai concetti espressi nella lettera citata. Converrà adunque che, dimenticando questa completamente, esaminiamo con imparzialità l'opera d'arte; e solo dopo un'analisi, dopo d'averne osservate le linee nel disegno e determinati i tratti fondamentali, vedremo di definirla in sè e di considerarla nel suo momento storico.

***

Con una fanfara interna da caccia affidata ai corni incomincia il preludio; la fanfara passa all'orchestra con un crescendo che nel fortissimo ricorda per l'effetto dell'istrumentazione la cavalcata delle Walkirie, e dopo un graduato diminuendo, senza cadenza, il preludio si attacca alla prima scena dell'atto. Il dialogo fra Poliziano, Lorenzo e Giuliano procede con naturalezza, se non con interesse musicale: al cantabile « A l'ombra tua, del tuo ruscello al murmure » (pag. 13) di fisonomia wagneriana s'aggiunge il Larghetto « l'oblio degli alti onor » (pag. 14), che richiama alla memoria la dolcissima

frase di Hans Sachs « È libero il suo vol » [*I Maestri Cantori*, pag. 235 (1)].

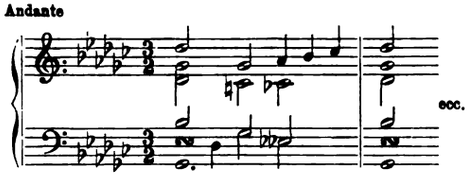
Quando s'intromette vivacemente Giuliano esclamando: « A le bucoliche fine si ponga » s'ode di nuovo la fanfara dei corni, indi la musica cambia di carattere alle parole di Giuliano « No, de l'antica Grecia sogno la vita forte ». È un pezzo non troppo originale e non troppo moderno: ricorda le antiche cabalette, e nella fine le parole « È il foco de la lucciola senza luce e color » sono ripetute con una poco bella cadenza (p. 21) che non hanno altro scopo se non quello di mettere in rilievo la voce del cantante. Lorenzo risponde a Giuliano con un altro cantabile; ma ecco che, giunti alle parole « È l'armonia che il giubilo e il pianto impone al cor, è foco inestinguibile, eterna face è amor », scatta d'improvviso Giuliano ed esclama: « Ah no! è il foco de la lucciola, è il foco de la lucciola, senza luce e color, senza luce e color ». La vieta ed inaspettata cadenza a due qui si complica col gioco di parole e l'effetto, trattandosi di un melodramma dell'anno 1893, non è privo di cotal comicità. L'orchestra a titolo di chiusa ripiglia con passione il tema, e quindi s'ode di nuovo la fanfara da caccia mentre, allontanatisi i personaggi, la scena rimane vuota un istante.

Entra Simonetta cantando un melanconico *Rispetto:* alle parole di Fioretta « Sai v'è caccia nel bosco » dette in istile declamato, si nota un elegante accompagnamento orchestrale, e nel Ritornello toscano « Fiorin di prato » viene adoperata la scala col quarto grado inalzato di semitono. Non saprei dire quale scopo si sia proposto il compositore nell'usare questo *modo*.

Nulla d'importante v'è nella scena fra Montesecco e Simonetta; quando questa dice: « Odo un rumor » il motivo musicale riman troncato e subentra la fanfara dei corni; partito Montesecco, la musica continua, durante l'entrata di Giuliano, alternando la fanfara con una nuova frase, punto originale (p. 47). Dopo le parole di Giuliano « Sei tu che mi parlasti? » i legni sospirano alcune armonie alla *Tristano* ed il dialogo procede declamato finchè alcuni lenti ac-

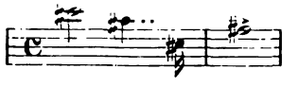
(1) Per le citazioni del Wagner mi servo dell'edizione italiana per canto e pianoforte del Ricordi.

cordi preparano il cantabile « Bionda beltà che t'offri al guardo mio » con questo tema:

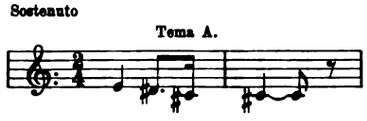


Qui, causa il colore wagneriano di ciò che precede, saremmo stati tentati ad aspettarci il cantabile in *sol bemolle* nel secondo atto del *Tristano* (p. 224); ma invece abbiamo per inspiratore un tema del *Siegfried* (p. 509). Alla terza battuta il tema — quello dei *Medici* — ascende per gradi congiunti finchè alla quarta misura sosta, secondo un procedimento molto famigliare al Wagner, sull'accordo dominante. Nella seconda frase il tema vien ripreso sul secondo grado ricordando così il principio del quintetto dei *Maestri Cantori* (p. 513) col quale, eccetto la differenza del ritmo, v'è affinità pel disegno melodico, per la tonalità e per l'impressione che ne deriva.

Dopo l'inevitabile e meno bella cadenza (p. 56) viene il cantabile di Simonetta « Ninfa non sono » pure di reminiscenza wagneriana. L'accompagnamento, arpeggi sur un accordo di settima, ricorda la scena del mormorio della foresta nel *Siegfried*; il canto lascia qua e là trasparire alcuni spunti melodici del *Lohengrin*. Di nuovo s'ode una cadenza un po' trascinata sul verso di Poliziano « Qui lieta mi dimoro Simonetta ». Una frase enfatica nello stile oggidì di moda accompagna le parole di Giuliano: « Nome gentil che gentil forma adorni » e dopo un breve *Andantino* segue un *Sostenuto assai* alle parole « Dimmi fanciulla, amasti mai? ». Qui la forma non si può negare che sia moderna; in quanto all'invenzione è giustizia renderne grazie al Wagner, e consultare l'originale nella scena del Venusberg (*Tannhäuser*, atto primo, p. 57) al canto di Venere « Vien, mio tesor ». Solo, al tema del *Tannhäuser*



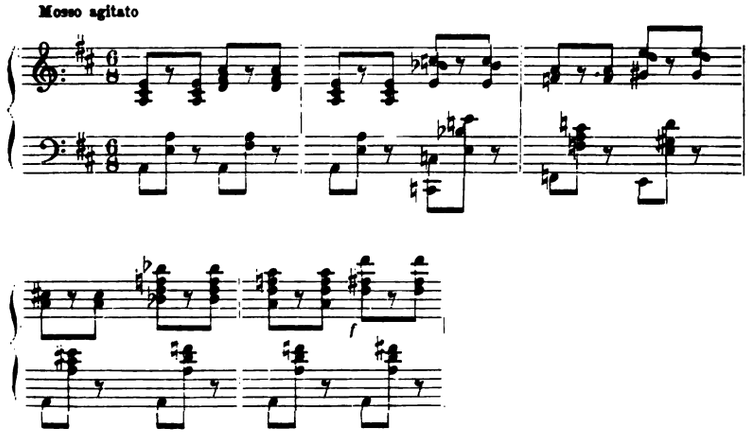
nei *Medici* corrisponde il seguente:



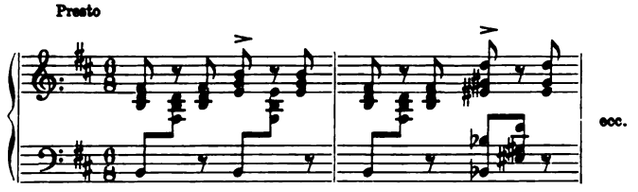
che qui trascrivo e segno con una lettera dell'alfabeto, dovendolo citare più innanzi.

Senza interruzione si passa al cantabile di Giuliano « Come poterti esprimere sensi che a me sinor furono ignoti » (p. 66); è una pagina piuttosto artificiosa nell'inspirazione: per alcune frasi melodiche e per la modulazione ricorda il Wagner, e nello stesso tempo per l'unisono del canto coll'orchestra e per l'accompagnamento appartiene a ben altro genere. Il secondo Cantabile (p. 73), che potrebbe anche essere un volgare motivo di valzer, è scritto nel più puro stile novissimo: Giuliano e Simonetta cantano all'ottava, l'orchestra li accompagna all'unisono, e, naturale complemento, non manca una vieta cadenza. Alle parole « Egli è il fruscìo del zeffiretto » s'ode per la seconda volta la musica del Venusberg, e chiude il duetto una breve perorazione.

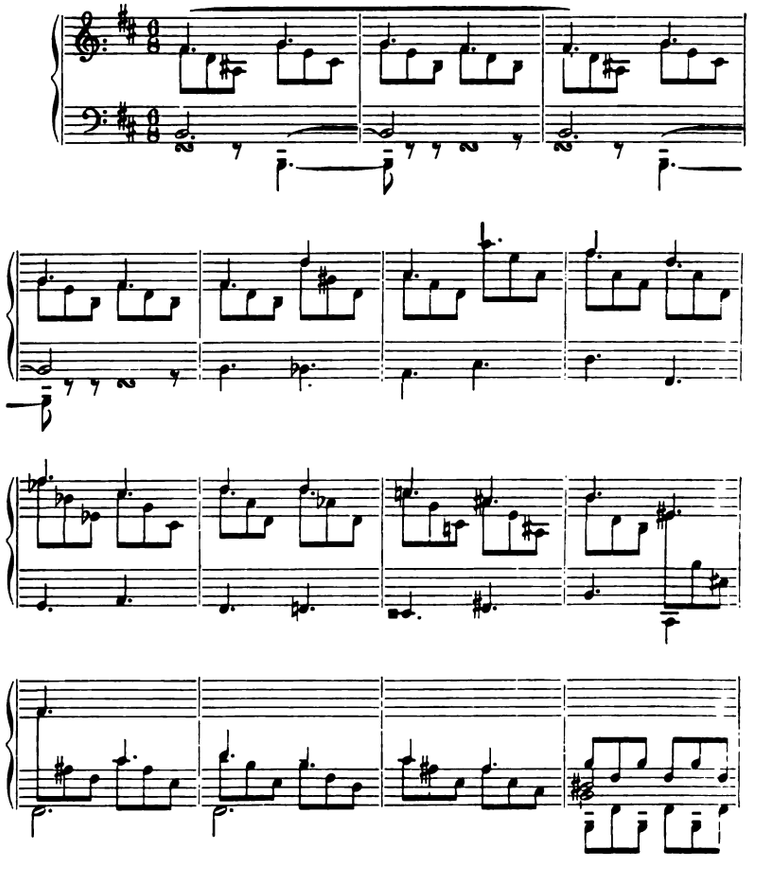
All'entrare di Fioretta abbiamo nell'orchestra (p. 79):



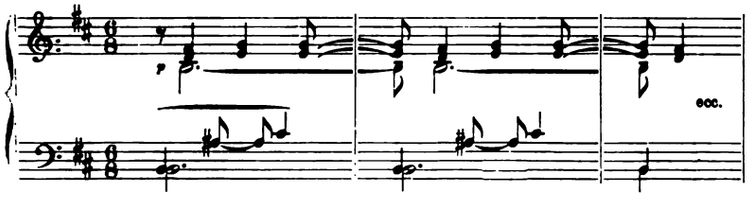
Ricorda vagamente l'Intermezzo della terza Novelletta di Schumann, Op. 21:



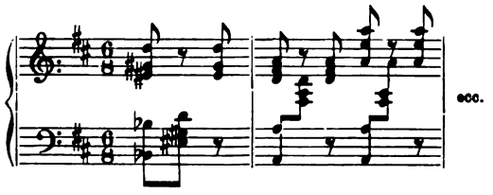
Nella pagina dopo (p. 80) dei *Medici* si trova:



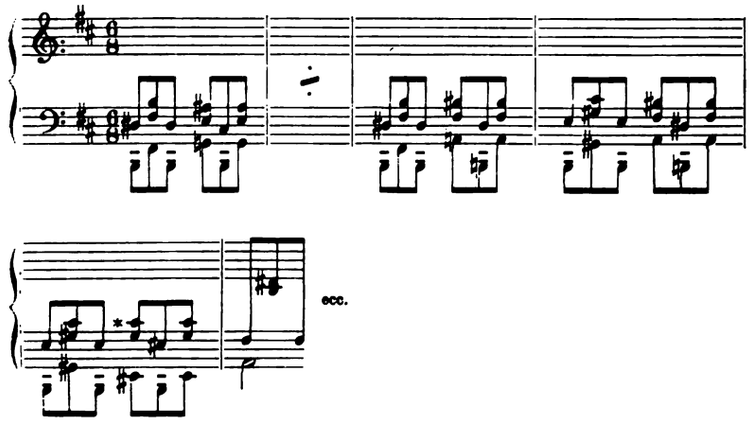
Consultiamo ora il seguito della medesima Novelletta:



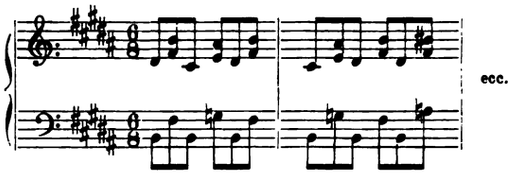
Alla quinta battuta nei *Medici* v'è un salto, e conviene cercare l'originale un po' più sotto, sempre in questa bizzarra e geniale Novelletta di Schumann. Eccolo:



Proseguendo, alle parole di Giuliano « Avanzate o gentil » troviamo nell'accompagnamento:

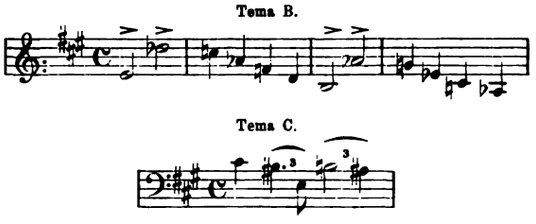


Vuole il caso che nella medesima Novelletta vi sia:



Dopo i convenevoli saluti Fioretta e Simonetta partono: l'orchestra fa sentire il cantabile in *Sol bemolle* già citato, e in sulla cadenza Giuliano lascia sfuggire la confessione « Ed amo anch'io! ». Il canto, un'appoggiatura discendente di semitono, è in carattere e bello nella sua semplicità; non così la cadenza. Durante il calar della tela l'orchestra ripiglia pianissimo il tema, e questa volta almeno ci risparmia una seconda cadenza.

Nel secondo atto la tela si alza dopo poche battute d'introduzione, che ci presenta due temi relativi all'idea della congiura; li incontreremo più sotto nel terzo e nel quarto atto e perciò li trascrivo:



Il primo è d'una fisonomia spiccatamente wagneriana e ricorda il tema cupo di Ortruda e Federico nel secondo atto del *Lohengrin*. Il secondo, più breve, è un tema accennato nell'*Oro del Reno* e svolto più ampiamente nel secondo atto della *Walkiria*.

La scena della congiura che in sul principio procede con naturalezza, da wagneriana si trasforma in meyerbeeriana e finisce in un sonoro cantabile concertato (p. 94) preannunziato dall'orchestra due battute prima, e ripetuto in seguito con maggior forza. Servono di conclusione alcuni maestosi accordi accompagnati da scale cromatiche e, mentre si allontanano i congiurati, si riodono nell'orchestra i temi C e B.

Nella scena seguente v'è una *gavotta* cantata da Lorenzo, una seconda canzone pure di Lorenzo, alla quale si unisce il coro che dopo un crescendo termina con una poco moderna cadenza sulle parole « Palle! Palle! ». Nella canzone a ballo su un tema gaio e vivace — ricorda quello dell'*allegro* della sinfonia *Il Domino nero* di L. Rossi — si nota un po' di musica all'ungherese (p. 136); e dopo un motivo « imitazione d'un antichissimo tema italiano di danza » — così dice il testo — la canzone, autentica del Poliziano, più sotto (p. 145) si adorna all'ungherese (Liszt, 2ª Rapsodia). Il canto di Simonetta « Le coppie s'intrecciano » con un accompagnamento da *fileuse*, a cui tengono dietro altre variazioni all'ungherese, ed il seguito sono cose senza originalità e del tutto prive d'interesse artistico.

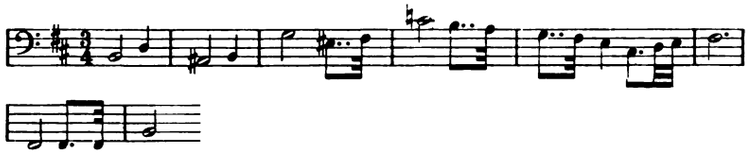
Nulla d'importante si nota nella scena dello svenimento di Simonetta. Quella tra Fioretta e Giuliano si compone d'una romanza di Giuliano alla quale corrisponde una di Fioretta; indi le frasi musicali diventano più brevi e l'atto termina con una calorosa perorazione a tremolo.

Precede l'atto terzo un breve preludio che fa parte a sè. Affidato principalmente agli archi, questo pezzo malgrado le buone intenzioni del compositore — come appare dalle espressioni *vigoroso tragicamente, animando con fuoco e passione, teneramente, affannoso* — è cosa piuttosto fredda ed incolore.

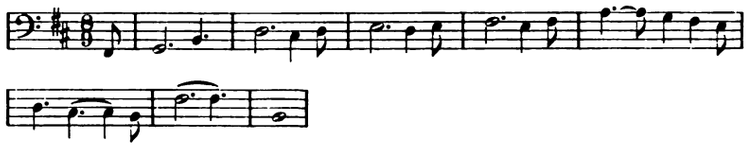
Veramente bella invece mi pare la frase, appena accennata, che s'ode in orchestra all'alzarsi della tela. Il dialogo tra la madre e Fioretta si svolge sulle idee del preludio. Il monologo di Fioretta continua sur un *allegro assai vivo ed agitato* (p. 215) che non pecca certamente d'eccessiva modernità; alle parole « Tremendo? ah no! » succede un declamato su una nenia del corno inglese, che ricorda alquanto la pastorale del terzo atto nel *Tristano*. Segue una romanza « Amo e che importa » in ritmo alternato di $^9/_4$ e $^6/_4$ con relativa violinata e cadenza.

La musica cambia di carattere al comparire dell'arcivescovo Salviati, di F. Pazzi e di Bandini; si sente (p. 225) il tema della congiura B in forma d'imitazione, e subito dopo incontriamo nel basso un nuovo tema — di cui dirò più sotto — con un ricco accompagnamento. Quando appare Giuliano succede un breve declamato fra i

congiurati, e ritiratisi questi, mentre Giuliano guarda mestamente la casa di Fioretta, s'ode nell'orchestra un cantabile e quindi il tema incontrato poco prima, che qui trascrivo:



Si confronti col seguente, tratto dalla *Walkiria* (atto terzo):



Dramma e musica — benefica influenza del wagnerismo — procedono serrati, e nulla vi è da obbiettare in riguardo alla forma. Non così si può dir bene dell'invenzione: quando Simonetta uscita sul pianerottolo canta « O come bella è la notte! » abbiamo di nuovo la scena del Venusberg (*Tannhäuser*, p. 57) già incontrata nell'atto primo; all'apparire di Bandini (p. 234) che esce dalla casa di Montesecco si scorge nel basso il tema della congiura B.

Alla parlata di F. Pazzi « Gli eventi non arrisero al grande piano ordito » succede una seconda « La pia benedizione dimane è per Fiorenza segno di redenzione » con un grandioso accompagnamento alla *Guglielmo Tell*: indi si passa gradatamente al settimino. Musicalmente è questa una pagina polifonica poco originale, ma di grande effetto e bene scritta per le voci; ma dal punto di vista del dramma vuol essere giudicata in modo diverso. L'azione qui è triplice: da una parte abbiamo Giuliano e Fioretta, che si comunicano le loro angoscie, dall'altra i quattro congiurati, ed infine Simonetta che li spia e divisa di correre ad avvertire i Medici. Or bene, come descrive la musica questa varietà di sentimenti? In sul principio del settimino le sette parti reali procedono indipendenti e con uguale importanza. Nella seconda parte, alla preghiera di Simonetta « Dio! Scuoti il terror che m'ha impietrato », la musica va facendosi più

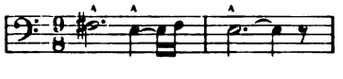
omofonica lasciando il predominio al canto di Simonetta accompagnato dall'orchestra. Ripreso il tema alla perorazione in un fortissimo di carattere ponchielliano, abbiamo da una parte Simonetta che ci fa udire il ritornello della sua preghiera a Dio « Scuoti il terror che m'ha impietrato; dammi forza onde il possa rinvenir ». La stessa melodia serve per le parole di Fioretta « Se de la donna or tu pietà non hai, sappi che madre sento che addivengo »; serve pure per Giuliano « O ciel! se questo amore è condannato, su me solo tu disfoga il tuo furore »; e serve ancora per Bandini « Tutto è deciso, e fermo il braccio mio i tiranni a colpir non fallirà ». Le parole del Bandini sono anche pronunziate dal Salviati e dal Pazzi su di un accompagnamento del basso che non contrasta punto col canto del soprano. Montesecco dicendo « Ma l'anima dannar, dannar non voglio, ecc. » ha quasi la stessa melodia del Salviati e del Pazzi. Alla quinta battuta (pag. 261) tutti i personaggi con sentimenti così diversi sono musicalmente.... all'unisono. Dopo una grande e stentata cadenza con corona, s'ode di nuovo il tema della Valkiria già citato accompagnato da accordi discendenti per iscala cromatica e i congiurati, salvo Montesecco, si allontanano e la scena tra Simonetta, Fioretta e Giuliano e Montesecco è trattata a voci simultanee.

Mentre Simonetta grida: « Diman, dimane...; Medici... ah! » e muore, riappare nell'orchestra il tema A.

Con una bella declamazione (si confronti con un tema della *Walkiria*, atto terzo, pag. 367) Montesecco esclama: « È dunque Iddio che i Medici a morte condannò! » e finisce l'atto.

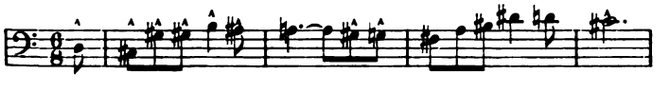
Col tema wagneriano della congiura — quello C —, già incontrato al principio del secondo atto, incomincia focosamente agitata l'introduzione dell'atto quarto. Dopo un breve *pianissimo* s'ode nel basso un secondo tema:

Tema D.

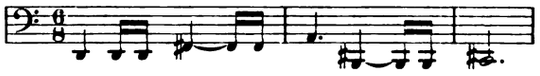


A questo si connette immediatamente un terzo tema:

Tema E.



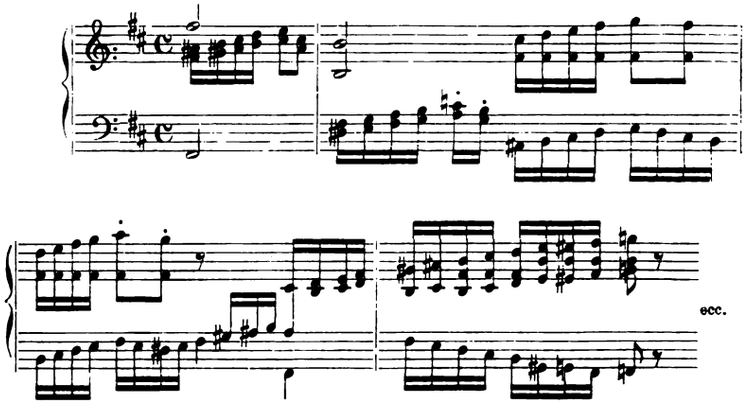
Questi due temi derivano amendue dal tema degli ottoni nel preludio dell'atto terzo del *Lohengrin* col quale, anche per l'accompagnamento, questo dei *Medici* ha qualche rassomiglianza. Subito dopo fa capolino un quarto tema pure wagneriano:



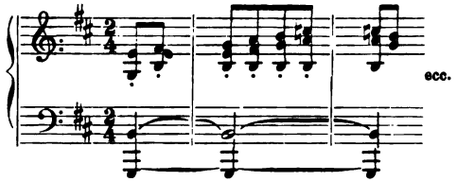
che si può far derivare dal tema della *maledizione d'Alberico.*

Nel *Credo* non c'è nulla di notevole per l'invenzione; bella invece è la forma. Durante gli accordi dell'organo l'orchestra fa sentire i due temi della congiura B e C, e tra un versetto e l'altro alcune frasi agitate già incontrate nel preludio. Durante l'*Incarnatus*, che incomincia con una frase poco nuova (si veda in Bach il preludio in *mi bemolle*, N. 7 nel 2° volume del *Clavecin bien tempéré*), Bandini e Montesecco discorrono sotto voce e dopo l'ingresso di Lorenzo e di Poliziano abbiamo un *Andante un poco sostenuto* (p. 298).

Qui al coro di donne, ragazzi e preti che continuano a cantare il *Credo*, si sovrappone un dialogo a quattro parti fra i congiurati ed il popolo. Il primo coro ci fa udire un cantabile, che incontreremo più sotto quando diventa la preghiera di Fioretta. Il secondo, rinforzato dall'orchestra, sulla proposta nel basso di un tema di fisonomia meyerbeeriana, procede in contrappunto alquanto scolastico, e dopo v'è un breve crescendo:

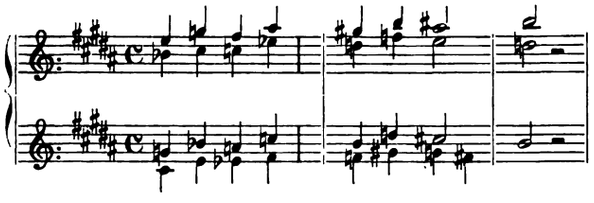


Volendo dare un'occhiata alla Novelletta di Schumann (Op. 21, N. 3), di cui abbiamo già parlato a proposito del 1° atto, troviamo:

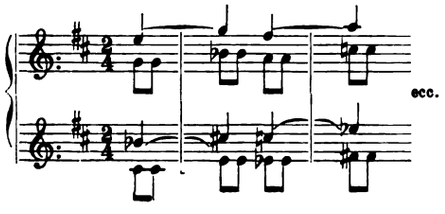


Dopo una frase del Canto dei preti il periodo vien ripigliato nel tono relativo maggiore: prosegue coll'aggiunta dell'organo (p. 304), e ripete il crescendo con in fine tre accordi staccati molto ritenuti, seguìti da pausa con corona. Nessun dubbio che ci aspetta un qualche grandioso concertato in istile di perorazione. È la preghiera di Fioretta, che incominciando con uno spunto melodico poco nuovo (*Lacrymosa, Requiem* di Mozart), continua, un po' scucita nello sviluppo, sul fare delle perorazioni ponchielliane, e finisce con un'interminabile cadenza, dopo la quale l'orchestra ripiglia la melodia svolgendola alquanto diversamente e regalandoci una seconda cadenza.

Si odono in ultimo alcuni accordi dell'organo. Sono semplici accordi di settima diminuita, così:



Vedi caso, sempre nella medesima Novelletta di Schumann si trova:



Al tocco delle campane i congiurati assalgono i Medici. Come forma il dramma qui procede naturale e serrato; l'orchestra ci fa udire cupamente il tema D, già accennato nel preludio: con tutto ciò questa scena di colorito meyerbeeriano lascia lo spettatore freddo. Egli è che la musica, la quale vorrebbe essere sinfonica, oltre non essere originale, malgrado alcune modulazioni d'effetto, non desta sufficiente interesse.

La concione di Lorenzo al popolo (p. 342) è in sul principio svolta in istile declamato su di un tema dell'orchestra. Alle parole « Pel ben de la repubblica, il suo fratel, Salvestro denunziava, ecc. » — come si vede, una semplice narrazione — la musica cambia di carattere, ed abbiamo una marcia funebre che termina in un concertato.

Come invenzione, questa pagina merita un esame. La melodia del canto, nell'intero primo periodo, è quella del *Miserere* nel *Trovatore;* l'accompagnamento ricorda — singolare connubio della musica italiana colla tedesca — quello della cosidetta marcia funebre per la morte di Siegfried (*Crepuscolo degli Dei*). Sarebbe un risultato di questo connubio l'enfatica e goffa cadenza a pag. 345 nello stile della giovane scuola italiana? È vero che a consolarcene, nel concertato che segue (pag. 347-48) abbiamo — gradita sorpresa — il piacere di sentire alcune deliziose battute del Quintetto dei *Maestri Cantori!*

La morte di Giuliano, per causa del concertato precedente, passa in seconda linea. Allontanatosi, gridando vendetta, il popolo, risuona solennemente nell'orchestra il tema D. Lorenzo fra le ultime voci « Palle! Palle! » esclama:

« Del trono a me spianato hanno il cammino.
Tu mi vendica, o Plebe!..... Io regno alfin ».

Ancora una volta nell'orchestra risuona fortissimo il tema D, seguìto dal tema E, e cala la tela.

*
* *

Questo esame non ci lascia nessun dubbio sulla natura del melodramma. Si tratta di un'*opera* nella sua forma più decadente, quale

troppo spesso è in uso oggidì. Sarebbe inutile cercare nei *Medici* qualche cosa di ciò che la lettera al Tonolla aveva lasciato sperare. È vero che vi sono alcune parti svolte modernamente, e ad essi ho accennato nell'analisi: così nel primo atto fra il Ritornello toscano e il dialogo tra Giuliano e Simonetta, nel terzo atto dall' ingresso dei congiurati fino all' apparire di Simonetta sul pianerottolo della scala; anche del principio dell' atto quarto si può dir bene per la forma. Però il caso vuole che precisamente in queste pagine le reminiscenze del Wagner sieno troppo frequenti e palesi; siamo quindi costretti a non accettare per l'invenzione ciò che saremmo disposti a lodare per la forma.

Il compositore, trascinato dal desiderio dell'effetto, non ha saputo rinunziare ai concertati. Ma nell'uso di questi convien andar cauti e badare a non cadere nell'assurdo. E questo succede nel settimino, come abbiam visto; in altri tempi poteva sembrare una meraviglia, ora — trattato com'è — non si può accettare, sciupa la situazione drammatica, musicalmente assorbe troppo l' attenzione e mette in seconda linea la catastrofe, la scena finale fra Montesecco e Simonetta, che dovrebbe essere il punto culminante dell' atto. Accenno appena di volo alla scena della congiura del secondo atto, così convenzionale per forma e d'un effetto così inverosimile. Cosa dire poi del restante di quest'atto, di quell'accademia di bel canto regalataci da Lorenzo? Quel coro, quelle danze che interesse possono avere? L'azione drammatica è quanto mai inceppata: alle volte dalla magniloquenza della *grande opera* si passa alle frivolezze dell' *Opéra Comique;* romanze, cori, concertati, perorazioni, cadenze nelle forme antiquate dell'*opera* costituiscono lo schema principale dei *Medici*.

Non è quindi il caso d'insistere oltre sulla forma del melodramma; tutto ciò che la critica moderna, in un periodo di transizione artistica, ha detto in proposito, rilevando le assurdità ed anche il ridicolo inerenti alle forme dell'*opera*, si può dire dei *Medici*. È inutile cercare in questo lavoro nè una ben delineata e sicura rappresentazione del carattere dei personaggi, nè un'intima unione del dramma colla musica. Il dramma spesso si dimentica completamente; la musica sola ha dessa qualità sufficienti per reggersi da sè ed offrirci qualche attrattiva?

La prima impressione che prova chi per la prima volta assiste

alla rappresentazione dei *Medici* o ne legge lo spartito, è quella di sentire musica già altre volte udita. È un' impressione generale e costante: qualche volta salta subito alla mente l'originale; ed è questo il caso in cui la musica meglio si regge, almeno nell' apparenza; più spesso non si saprebbe dire quale autore essa precisamente ci ricordi, e si capisce che si tratta allora non d'idee musicali, ma piuttosto di formole che vantano già un lungo servizio a beneficio dei compositori senza idee.

È doloroso constatare come in questo spartito non vi sia una sola pagina veramente originale e dalla quale si possa scorgere la fisonomia musicale del compositore. Nei *Medici* la musica è tutta di reminiscenza: in quest'opera d' arte ci accorgiamo noi dell' esistenza di un artista? Il compositore *sente* veramente la musica? Come la sente? Qual è il suo temperamento artistico? Con quali autori ha maggiore affinità, da quali specialmente procede? Son queste domande a cui, anche dopo replicate letture, siamo imbarazzati a rispondere.

Nè si creda da taluno che in un' opera simile si tratti di mala fede e che sia lecito con precipitata leggerezza gridare al plagio: conviene chiarire questo punto. In musica, essendochè la memoria musicale — e ciò risulta da molti esempi — raggiunge sì per la intensità come per la durata un grado incredibile, il fatto della reminiscenza è cosa molto comune. Se accade di rado ai veri musicisti, egli è che essi scrivono solo perchè hanno nel capo un gran numero d'idee alle quali — essendo per loro il comporre quasi una necessità — non hanno che a dar sfogo. Chi invece vuole ad ogni costo comporre musica senza sentire in se stesso idee musicali proprie, si esprimerà con quelle idee musicali altrui, che, trovandosi da molto tempo nel suo cervello allo stato latente, ed eccitate ora dall'appello del compositore, si risvegliano ed assumono un atteggiamento ed una seduzione tali da indurre il compositore — per la febbre della creazione artistica divenuto facile ad ingannarsi — a crederle vere manifestazioni del suo animo.

A constatare però la buona fede del compositore abbiamo in simili casi una prova, che di rado sbaglia: è quella della tonalità. La tonalità di un'idea musicale è cosa inerente ad essa ed influisce talmente sull'emozione in noi determinata da esser difficile il concepire la medesima idea in tonalità diversa. Quindi un compositore, incor-

rendo in qualche reminiscenza, quasi sempre riprodurrà l'idea musicale nel tono che aveva in origine.

Nei *Medici* — per questo solamente ho stimato opportune alcune citazioni — il fatto si verifica nel modo anzidetto. In quanto alla Novelletta di Schumann incontrata — caso un po' curioso — sei volte, si può supporre che il compositore molto tempo addietro la sapesse a memoria e dipoi, non avendola mai più riletta, non ne avesse cosciente il ricordo; mentre invece essa ritornò in mente a spizzico in forma di reminiscenza.

Un plagiario avrebbe cura anzitutto di cambiare tonalità — prima traditrice della reminiscenza — e di rimaneggiare alquanto nel disegno melodico e nel ritmo l'idea musicale. Per queste ragioni adunque, nel caso dei *Medici*, la buona fede del compositore mi pare non possa essere messa in dubbio.

Ma d'un'altra cosa pure non v'ha nessun dubbio, cioè dell'impressione che una musica simile desta su di noi.

Nella musica dei *Medici* manca l'arte del comporre. Almeno lo spunto melodico, non originale, fosse svolto con certa ampiezza ed in modo che lo svolgimento potesse dargli una fisonomia propria, cosa che può andare fino all'originalità. Accade ai veri compositori, che, pur prendendo le mosse da un'idea d'altri, sanno svolgerla in tale modo da creare una pagina perfettamente originale.

Nei *Medici* nulla di tutto ciò. Abbiamo incontrato nell'esame dello spartito l'uso di alcuni temi, quasi tutti derivanti dal Wagner. Questi temi sono semplicemente accennati e non già sviluppati; non acquistano quindi una propria fisonomia ed inoltre destano pel loro fugace passaggio poca impressione. E se noi li apprezziamo è solo per reminiscenza, perchè ci riportiamo mentalmente all'impressione altre volte suscitata dall'originale, in cui dalla magica arte del Wagner erano svolti con eccezionale ampiezza e splendore.

Le reminiscenze fossero al più limitate ad un certo numero d'autori, tra i quali corra qualche affinità: si avrebbe un'apparente eguaglianza nel valore musicale. Invece nei *Medici* la reminiscenza incomincia dal Wagner e, percorrendo in bizzarra scala i musicisti d'indole più disparata, scende fino alle formole più comuni e volgari.

Ne segue un'altalena continua nel valore musicale, una grande ineguaglianza nello stile.

Non è difficile a chi abbia anche solo una mediocre pratica stilistica in musica, determinare dove il compositore s'è arrestato nello svolgimento melodico, quali mezzi artificiosi impieghi e come si serva della modulazione per andare innanzi. Il discorso musicale, malgrado l'apparenza di facilità che proviene dalla quadratura della frase o dall'accento ritmico, è quant'altro mai scucito: poco nesso fra le varie frasi, talora uno stento nel procedere, un chieder soccorso alle reminiscenze che si presentano, un guardare pauroso verso la meta, cioè la sospirata cadenza. Non di rado il pensiero melodico, inalzatosi colle altrui ali — troppo pesanti — ad ardito volo, mal si regge dopo poche battute, vacilla e rovina in qualche volgarissima cadenza di novissimo gusto.....

Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit et varias inducere plumas
Undique collatis membris, ut turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa superne,
. . . . . .

Passando a miglior argomento, dirò che lodevole mi pare in genere l'armonizzazione; non già che di per sè sia gran cosa e che contenga nulla di nuovo e di peregrino. Ma al confronto di tanti spartiti-*cotillon*, basati sulla tonica e sulla dominante, *I Medici* è opera degna di qualche riguardo. Il compositore, senza pretendere all'originalità, ha avuto il buon gusto di armonizzare piuttosto all'antica, non iscostandosi da quelle formole che hanno bastato a tanti grandi maestri del passato. L'armonizzazione non c'inganna punto sull'originalità della melodia — le reminiscenze perciò si trovano allo scoperto — e sono evitate le tante stranezze di cui si compiacciono molti compositori del giorno ed anche quel fare manierato, quel sottolineare armonicamente ogni nota nelle cadenze, quell'abuso di accordi dissonanti, che, quando non si tratti di musica polifonica richiedente la massima ricchezza armonica, nello stile omofonico è spesso fuor di luogo, e non serve che a rendere più stentata la melodia ed a sciuparla. V'è nei *Medici* in generale una discreta varietà nell'armonia e sovente offre rifugio all'attenzione pel poco interesse della melodia divenuta alquanto distratta.

Alcune riserve si debbono fare in riguardo alla modulazione: non sempre questa è spontanea ed è naturale conseguenza d'una sovrab-

bondanza melodica, che incapace di contenersi, straripando dal letto della propria tonalità, cerchi nella modulazione uno sfogo necessario. Come ho già osservato, la modulazione viene talvolta usata non in concomitanza dello sviluppo melodico, ma piuttosto come mezzo a mascherarne la volgarità o deficienza.

Anche dell'istrumentazione è giusto dir bene. Faccio eccezione per qualche punto un po' chiassoso e per le *violinate*. Ma contro di esse è vano protestare: le violinate insieme colle perorazioni, colle grandi cadenze e coll'intermezzo costituiscono i canoni fondamentali del melodramma novissimo: rassegnamoci dunque ad esse. Relativamente a certe altre opere convien osservare che nei *Medici* non sono troppo numerose o, per dir meglio, sono alternate con altre pagine più varie od incominciano solo a metà romanza o sono rese più accettabili dal fatto che non escludono l'apparire degli altri strumenti.

Specialmente lodevole, salvo per l'abuso dell'arpa, mi pare l'istrumentazione dell'atto primo: vi sono degli effetti di legni deliziosi, dei begli impasti strumentali, e l'orchestra si mantiene sempre in una prudente discrezione, lasciando così un maggiore rilievo al canto.

Anche nell'uso simultaneo delle voci il compositore fu felice: la scena della congiura, i cori del secondo atto, i concertati del quarto sono sotto questo aspetto ed unitamente coll'istrumentazione pagine ben riuscite.

Aggiungasi che non manca in alcune pagine una certa cura del lavoro musicale; in complesso non è però sufficiente e rimane specialmente nella parte lirica una soverchia uniformità sì per l'uso dell'unisono del canto coll'orchestra, sì per l'accompagnamento.

Un altro punto sul quale mi piace d'insistere è l'unione delle parole col canto: salvo nelle cadenze ed in alcune ripetizioni, v'è una cotal speditezza nel dialogo. Indipendentemente dal valore musicale e dalla quadratura della melodia, si possono leggere in ritmo molte pagine ed avere l'illusione della declamazione musicale. Sotto questo aspetto non indarno il poeta ed il compositore sono una persona sola.

Come si vede adunque, nei *Medici* se è scarsa l'invenzione si nota una certa cura della forma musicale. Della mancanza d'originalità certo non si può far colpa al compositore: non si possono però condonare le molte volgarità. Ed in proposito un punto della lettera al To-

nolla convien esaminare, cioè se, come volle l'autore de' *Medici*, « un gran sentimento *d'italianità* aleggi costante nell'aura musicale del poema ».

Se per *italianità* in musica s'intende solo l'uso di certe formole o volgarità, l'attitudine della melodia a trasformarsi in motivo di danza, una grande enfasi nel canto, il cadenzar fuor di luogo, l'abuso di vane perorazioni, di violinate, ecc. e quanto infine è specialmente destinato ad ottenere i *bis* e gli applausi del volgo; non v'ha dubbio al riguardo, poichè queste qualità nei *Medici* non fanno difetto. Ma se, come penso, i caratteri intrinseci della musica italiana sono ben altra cosa, sarebbe difficile dare una risposta qualsiasi, essendochè in quest'opera la musica manca di carattere proprio.

Concludendo, abbiamo già visto, esaminando il melodramma nella sua struttura, come le forme dell'opera abbiano sciupato più d'una situazione drammaticamente bella e talora ci facciano dimenticare completamente il dramma. Secondariamente la musica, priva d'originalità, ineguale per valore e per istile, anche quando non ci urta per le sue volgarità, non ci commuove e ci riesce indifferente perfino dove il compositore lascia scorgere la buona intenzione di eccitare il nostro entusiasmo. Nessuna meraviglia quindi che nei *Medici* la musica oltre all'impedirci di prestare qualsiasi attenzione al lavoro letterario, sia di ostacolo a che noi possiamo intimamente prender parte al dramma.

***

Sarebbe ingiusto, vista la cattiva riuscita dei *Medici*, non considerare questo lavoro in rapporto all'ambiente in cui è sorto, cioè nel suo momento storico artistico. I *Medici* è un' opera figlia di questo momento, nè come tale poteva essere diversa, e in complesso non segna punto una reazione contro l'indirizzo del nostro teatro lirico. Se, a parte il fatto che il poeta ed il compositore sono una persona sola, nei *Medici* v'è qualche differenza da altre opere della giovane scuola italiana, essa è nella sincerità — quasi direi ingenuità — della reminiscenza, cosa preferibile — sotto l'aspetto della schiettezza artistica — all'abilità artificiosa di chi sa nascondere il

suo plagio e farsi bello delle penne altrui. Del rimanente *I Medici* è un'opera nè migliore nè peggiore di molte altre; solo ha su qualche altra il vantaggio di alcuni pregi di forma e di tecnica, cui dianzi ho accennato.

Sarebbe importante studiare le cause che hanno determinato il nostro momento musicale in Italia. C'è stato da alcuni anni in qua un grande risveglio o piuttosto una grande attività nel nostro teatro; ma a che giova nascondere quanto v'abbia di artificioso in questa apparenza di vita artistica? La data di questo fermento musicale si può far risalire all'apparizione di *Cavalleria Rusticana*. D'allora in poi quante sono fra le opere dei giovani compositori in voga quelle alle quali si può fare buon viso?

Abbiamo una scuola che, digiuna d'ogni coltura letteraria ed artistica, noncurante di quanto nella seconda metà del secolo si andò oprando in riguardo all'evoluzione musicale in genere ed alla trasformazione del melodramma in ispecie, non iscorgendo nella musica che un *quid* buono a solleticare l'orecchio, colla miglior buona fede crede che per dar vita ad un'opera d'arte basti appiccicare ad un libretto qualsiasi una musica da *cotillon*. Tutte queste opere si rassomigliano e sarebbe difficile distinguere un autore dall'altro; prive d'inspirazione sono architettate con uno stesso formulario ed in tutte si riscontra un carattere comune: il poco rispetto per l'Arte. Destinate anticipatamente ad un grande successo, esse si rivolgono alla parte del nostro pubblico più numerosa e perciò meno intelligente; e non ci ha volgarità che a questo pubblico possa piacere che in esse non sia accuratamente tesaurizzata. In nome di non so quale protezionismo artistico abilmente accampato innanzi, il pubblico applaude quasi per dovere ad un'arte che deriva da quella francese — in ciò che questa ha di più volgare — e specialmente dall'*operetta*. E queste opere, accompagnate da grande apparato di ciarlataneria, si rappresentano all'estero quali splendidi campioni dell'arte italiana, mettendoci così alla berlina di tutti gl'intelligenti!

Non è possibile con simile indirizzo un progresso qualsiasi, nè si può andare più in basso a meno che non si voglia scendere addiritto nell'operetta: e del campo di questa furono già varcati i confini. La forma specialmente vien trascurata: cosa più che mai dolorosa qualora si pensi allo sviluppo attuale della musica sinfonica ed all'im-

portanza che questa ha preso in questi ultimi tempi sposandosi al dramma.

Ritornando al caso nostro, non si comprende — e ci duole constatare — come chi, facendosi poeta e musicista ad un tempo, osa concepire il piano d'una trilogia e dimostra nella parte tecnica qualche serietà di studî, stia indeciso tra forme artistiche che non hanno più ragione di essere e quelle vagheggiate dalla coscienza artistica moderna. Si può discutere se il melodramma storico sia opportuno ai dì nostri e conforme all'indole del nostro momento, o se piuttosto le ragioni che fecero abbandonare dal Wagner la storia come soggetto de' suoi drammi non sieno per avventura definitive. Ma ciò che importa sovratutto è l'abbandono delle forme dell'*opera*, che solo renderebbe possibile il genere storico.

Sotto un certo aspetto non possiamo fare cattivo viso all'idea d'una trilogia storica, cioè dal punto di vista della dignità della musica. Or non è molto la divina arte dei suoni non fu malamente messa al servizio di eroi da circo e di eroine da trivio? A redimere il nostro teatro ben vengano adunque gli eroi grandi della storia, e porgiamo i nostri saluti e migliori augurî alla seconda parte di *Crepusculum*, a *Gerolamo Savonarola*.

ABELE ENGELFRED.

LE PIU' RECENTI INCHIESTE SCIENTIFICHE SUI SUONI E LA MUSICA

Anche la musica, quest'arte che pareva ispirata al sentimento, e alla più completa subiettività, è entrata in una fase completamente scientifica; e dotti scienziati, che magari non sentono alcuna delle soavi sue emozioni, la fanno passare al crogiuolo dell'esperimento, come se si trattasse del più grossolano movimento animale, del volo degli uccelli ecc.

Onor di patria vuole che si cominci da un nostro concittadino, un giovane geniale, il Garbini, che si è completamente dedicato all'educazione popolare, e che ha introdotto la musica nelle scuole di Verona, e la studia ora fisiologicamente nei fanciulli. Egli nell'opera « *L'evoluzione della voce nell'infanzia* — Verona — FRANCHINI editore, 1891 » studia sperimentalmente e storicamente l'evoluzione della voce nei bimbi e ne dà dei precetti utilissimi anche per le scuole musicali.

Ecco le principali conclusioni:

1° Primi vagiti: riflessi; senza timbro individuale; altezza fra il fa^2 e il fa^3; intensità debole; durata brevissima: circa 60 riprese per minuto.

2° Nei primi due mesi: grida inarticolate; comparsa della voce; timbro nasale e comune a tutti; altezza fra il fa^2 e il fa^3; intensità forte; durata meno breve: circa 40 riprese per minuto.

3° Dal 2° all'8° mese: comparsa della voce articolata; timbro non ancora individualizzato; intensità più forte; altezza fra il do^2 e il do^3; durata più lunga: circa 27 riprese per minuto.

4° Dall'8° al 18° mese: accrescimento rapido nella varietà dei suoni; comparsa della modulazione; timbro individuale; intensità più debole; fra il do^2 e il do^3.

5° Dal 18° al 24° mese: laringe più consolidata; qualità sonore

più definite; altezza minore; riproduzione incerta di qualche nota; chiaccherio cantato fra il *si*[1] e il *mi*[2].

6° Fra 2 e 3 anni: si entra nel dominio della estensione vocale con limiti possibili: *re*[1]-*la*[1]; intonazione giusta del *mi*[1] e *fa*[1]; primo differenziarsi fra i due registri; l'intensità dei gridi va diminuendo, mentre comincia a rinforzarsi quella della voce cantata; il timbro si individualizza sempre più, e si scorge il suo primo differenziarsi sessuale; trasformazione del chiaccherio cantato in frasi ritmiche e lontanamente melodiche; ripetizione difficile e non esatta di qualche frase musicale.

7° Fra 3 e 6 anni: estensione vocale bene delineata con limiti possibili: *la-re*[2], *sol-mi*[2]; estensione fisiologica di quattro toni per le bambine, di cinque per i bambini; distinzione perfetta fra i due registri e la voce di passaggio; voce di petto con potenziale massimo sul *fa*[1] nelle bambine, e sul *mi*[1] nei bambini; voce di testa con potenziale massimo sul *si*[1] per ambo i sessi, eccetto fra 3 4 anni che è sul *la*[1]; voce di passaggio oscillante nelle bambine su due note (*sol*[1], *la*[1]), e nei bambini su tre (*fa*[1], *sol*[1], *la*[1]); intensità della voce cantata crescente, e massima negli acuti, debole nei bassi; timbro inerente all'età e al sesso, come fra 2-3 anni; timbro individuale accentuato sempre più; il tipo generale del timbro è il *chiaro*, non troppo armonico; ripetizione esatta delle canzoni e delle melodie; orecchio musicale bene sviluppato ad intonazione enarmonica.

8° *Considerazioni pratiche.* — *a)* L'estensione pratica della voce non comincia che al quarto anno; essa è, senza far distinzione di sesso, di cinque toni per bambini di tre anni, di sei toni per quelli di quattro, di otto per quelli di cinque; per cori misti di bambini fra tre e sei anni, l'estensione pratica è quella media di sei toni; se di bambini fra quattro e sei anni, da principio deve essere quella di sei toni, e dopo qualche mese di esercizio quella di otto;

b) I cori misti possono essere formati da bambini fra tre e cinque anni, o fra quattro e sei anni; non sarà mai corretto unire bimbi da tre anni con quelli da cinque, quando però la canzoncina non sia fatta con estensione adattata per i più piccini, o almeno per quelli da quattro anni;

c) Il canto dei bambini deve avere sempre intensità moderata,

per evitare l'incertezza delle note, per formare la voce intonata, e per facilitare la percezione delle differenze d'intonazione;

d) L'esercizio del canto amplia l'estensione pratica, rende esatte le note incerte, e fonde le voci dei bambini in un complesso armonico e omogeneo;

e) Le educatrici con voce di soprano, devono essere molto caute nel farsi seguire dai bambini, perchè, con la facilità d'imitazione che essi hanno, si rovinerebbero le corde vocali nel tentare le note troppo acute;

f) Nel canto non si dovrebbe mai tentare il *re*^{2}, perchè troppo stridulo; e raramente il *si* e il *la*, perchè troppo deboli e molto faticosi. Se però il coro fosse composto di bambini da cinque anni, molto esercitati nell'intonazione e nella emissione delle note acute, si potrebbe tentare anche motivi che tocchino di passaggio pure il *re*^{2}, come ha fatto qualche rara volta lo stesso I. Carli; ma come diceva lui, questi capricci di artista è meglio che non abbiano imitatori;

g) Il massimo effetto potenziale si ricaverà dal *mi*^{1} e *fa*^{1}; il minimo dal *si* e *do*^{1}, e dal *si*^{1} e *do*^{2}. L'effetto armonico più piano, ma senza intensità, si deve cercare fra le note più basse [*si* (come eccezione), *do*^{1}, *re*^{1}]; il *maximum* d'intensità, senza effetto armonico, fra le note più alte (*la*^{1}, *si*^{1}, *do*^{2});

h) Nei cori a due voci bisogna aver cura sempre di dividere i bambini, per mettere fra i secondi quelli che cantano le note basse con maggior facilità.

Siccome poi queste note basse hanno il *minimum* di potenziale intensivo, così, onde evitare che la voce dei secondi venga coperta da quella dei primi, sarà necessario che questi sieno in numero molto minore: in proporzione cioè di $^1/_3$ quando si tratta di coetanei, e di $^1/_5$ quando i cori siano misti.

Le proporzioni devono essere diverse nei due casi, per due ragioni: 1° Nei cori di coetanei le voci sono omogenee, e quindi la intensità complessiva degli acuti sarà solamente di $^2/_3$ più forte di quella dei bassi, essendo tale la proporzione d'intensità fra i due registri in un singolo bambino; 2° Nei cori misti, invece, abbiamo voci eterogenee, e l'intensità vocale dei bambini da cinque anni molto più forte di quella dei bimbi da quattro o da tre; così che la differenza d'intensità fra il complesso dei bassi e quello degli acuti è di gran

lunga superiore alla osservata nei cori di coetanei: l'intensità complessiva delle note basse sta a quella delle acute come 1 : 5.

***

D'un'altra portata e direzione è lo studio di B. Ives Gilmann sull'*espressione della musica* (1). È la relazione di un'inchiesta da lui fatta allo scopo di determinare l'espressione reale oggettiva di un dato brano di musica, deducendola dalla testimonianza di un certo numero di uditori, osservate tutte quelle condizioni che garantissero della sincerità delle risposte. L'inquirente è partito dalla considerazione generale che la musica è una forma di linguaggio, una specie di veicolo pel quale possono trasmettersi da persona a persona, idee e sentimenti. Un dato brano musicale ha il potere di suscitare, in grado maggiore o minore, pensieri ed imagini, o più generalmente, di produrre nell'uditore un certo stato psichico od emozionale.

Quantunque assai lontana dalle teorie dell' Hanslik, questa affermazione si presenta confortata, nel fatto, da quella misteriosa, ma innegabile influenza del suono sulla vita psichica così dell'uomo come degli animali.

È possibile, anzi, determinare, con una certa esattezza, qualche elemento di questa oscura relazione. Per esempio, un ritmo ben deciso di due accenti ad eguale distanza di tempo ha una certa rassomiglianza col ritmo della marcia ordinaria dell'uomo, e la sua presenza nella musica provocherà sempre imagini di questo genere.

Così un ritmo marcato di tre tempi suggerirà idee di una certa lontana o prossima analogia col saltare e col danzare. Così ancora gl'intervalli consonanti in genere provocano un sentimento di riposo; i dissonanti di moto. Lo stesso accade per le emozioni. Se la relazione tra l'intervallo $^6/_5$ (terza minore) e l'emozione melanconica debba spiegarsi come un caso di misteriosa suggestione per simiglianza, o con qualche altra ragione psicologica — oppure debba riconnettersi a qualche legge del sistema nervoso — non si può dire ancora; ma la relazione stessa è fuor di dubbio. Una lievissima dif-

(1) *Report of an experimental test of musical expressiveness (American Journal of psychology*, Aug.-Oct. 1892).

ferenza dalla terza maggiore, espressa dal rapporto $^5/_4$ (quindi il rapporto di terza minore è circa di $^3/_8$ di tono più piccolo del rapporto di terza maggiore), basta a generare fra quest'intervallo di $^6/_5$ e il sentimento di melanconia una relazione così stretta che nel linguaggio famigliare inglese *minor* è diventato sinonimo di *sorrowfull* (triste).

L'espressione della musica, conclude l'A., non è dunque soltanto un sentimento soggettivo dell'uditore, ma ha una base reale oggettiva, determinata da rapporti costanti fra certe forme musicali e la psiche. Determinare i limiti di tale potere della musica sulla vita spirituale, potere di cui l'osservazione stessa ci persuade anticipatamente — fu appunto l'oggetto dell'inchiesta promossa dal Gilmann. La quale si svolse secondo questo principio: dato un uditorio in certe favorevoli condizioni — date certe impressioni prodotte da un brano musicale nei vari individui e determinate col metodo comparativo fra tali impressioni le prevalenti, queste hanno tutta la probabilità di costituire altrettanti elementi dell'espressione reale oggettiva di quel pezzo di musica.

L'inchiesta presentava parecchie non lievi difficoltà in ordine alla scelta dell'uditorio, alle domande a farsi, alla scelta e alla esecuzione della musica. La prima cura doveva essere quella di eliminare ogni impressione la quale doveva ascriversi ad elementi estranei al pezzo considerato nella sua rigorosa oggettività. Perciò la musica doveva essere assolutamente *sconosciuta* agli uditori — potendo il titolo, le parole che l'accompagnavano, la situazione drammatica che coloriva, costituire altrettanti preconcetti in ordine alla reale espressione del pezzo.

Così pure doveva assolutamente evitarsi ogni comunicazione tra gli uditori con segni, parole, che tendesse a distruggere l'immediatezza e l'individualità dell'impressione d'ognuno. Gli uditori non dovevano essere nè affatto privi di sensibilità musicale, nè troppo conoscitori di musica attalchè tutta l'attenzione loro fosse assorbita dalla pura contemplazione del tecnicismo. Bisognava anche tener conto, nel valutare le risposte, del diverso grado di emotività musicale degli ascoltatori, della maggiore o minor facilità con cui, nei vari individui, la musica può provocare idee od imagini. Seguendo tutti cotesti fondamentali criterî, il Gilmann raccolse, il 29 aprile 1892, in

una sala di Cambridge, una trentina di ascoltatori (ch'egli afferma avvicinarsi assai al suo ideale uditorio), sui quali ebbe luogo l'esperimento. Furono eseguiti 11 pezzi di genere disparatissimo — presentando per ciascuno una special domanda, suggerita o dalla concezione propria che di esso s'era fatta l'inquirente, o da un giudizio datone da qualche critico di valore. Gli ascoltatori dovevano dichiarare lealmente se conoscevano già il pezzo. Gli esecutori alla loro volta dovevano sforzarsi di render la musica, più che era possibile, « oggettivamente » piuttosto che « soggettivamente », cioè non dovevano permettersi niuna libertà d'interpretazione od abbandonarsi a qualsiasi pensiero o sentimento personale. Degli 11 pezzi, 5 furono eseguiti, com'erano scritti, dal pianoforte; negli altri 6, la voce fu sostituita da un violino e la parte d'accompagnamento dal piano.

Il risultato dell'esperimento furono 28 serie di risposte, 16 di uomini e 12 di donne, avendo ognuno degli uditori risposto in media a circa tre quarti delle domande. Esaminate tali risposte individualmente, in relazione fra loro, e, insieme, in rapporto a quei concetti che avevano determinato le domande, il Gilmann pervenne a questo risultato definitivo:

	Imagine	Emozione
I. Beethoven. Preludio in *fa min.* (n. 196 della serie 18, *Kleinere Stücke f. d. Pianoforte,* nell'ediz. Breitk. u. H.).	O	O
II. *a*) Donizetti. Aria nell'atto III della *Favorita:* « O mio Fernando ».	O	Commovente.
b) Weber. 5 prime battute dell'aria: « Durch die Walder », nel 1° atto del *Freischütz.*	Vigore. Luce nel cuore.	O
III. Beethoven. Frammento (battute 77-125) dell'allegro della sonata pastorale in *re*, op. 28.	Rassegnazione.	Felicità.
IV. Chopin. Ballata in *fa mag.*, op. 38.	O	Pace, cui segue paura.
V. Beethoven. Andante della sonata in *mi*, op. 109 (senza variazioni).	O	Sentimento religioso.
VI. Mozart. Cavatina di *Barberina*, nell'atto IV delle *Nozze di Figaro* « L'ho perduta ».	Debolezza e semplicità.	Pena o desiderio.
VII. Haendel. Aria del *Messia*, « He was despised and rejected of men ».	?	Tristezza.
VIII. Bach. Preludio in *mi bem. min.* del *Clavecin b. t.*	O	Grave emozione.

	Imagine	Emozione
IX. Mozart, Serenata di *Don Giovanni.*	?	Contrasto di umori.
X. Melodia popolare russa: « Der Rothe Sarafan » (1).	?	?
XI. Bizet. Aria nel 3° atto di *Carmen:* « Invan per evitar » (2).	Se è una canzone, è un supremo e calmo lamento di donna.	

Da questo risultato il Gilmann si crede in diritto di trarre le seguenti conclusioni:

I. Quantunque il programma sia stato scelto fra la musica che passa per eminentemente espressiva, bisogna pur confessare che le imagini e le emozioni provocate, quali si deducono dalle risposte, sono in numero relativamente scarso; avuto riguardo specialmente alla credenza assai comune nel potere emotivo della musica.

II. Gli uditori possono essere facilmente ingannati riguardo alla reale impressione della musica, in due guise. In primo luogo possono scambiare per qualche cosa di esteriore quello che è, in realtà, un carattere intimo, un elemento della natura d'un dato suono. Per esempio l'intensità o la debolezza di un suono non è un elemento della sua *espressione*, ma un attributo o *qualità* del suono stesso. In secondo luogo ciò che è, in realtà, soltanto suggestione soggettiva (dipendente anche dallo stato fisico e psichico, transitorio, dell'individuo, può esser scambiato per un elemento del significato intimo del pezzo, della sua espressione oggettiva.

Vi è poi un'altra questione a cui possono estendersi i risultati dell'inchiesta, e che può formularsi così: Il *valore* della musica risiede nelle impressioni uditive, in che essa consiste, o nei movimenti dello spirito che accompagnano quelle? A questo proposito, due teorie si contendono il campo. Secondo l'una la musica ha un contenuto emozionale, il suono cioè è usato come mezzo potentissimo e variamente atteggiabile, di eccitamento e di suggestione. Secondo l'altra la musica è semplicemente l'*arte dei suoni*, un'estrinsecazione dal bello in una combinazione di ritmo, di melodia e di armonia — dalla quale se sorge per avventura un significato intellettuale o emozionale,

(1) La domanda era: a qual nazionalità appartiene questo brano?

(2) La domanda era se la melodia fosse cantata, e da chi, se da un uomo o da una donna.

è soltanto un fenomeno secondario non essenziale, come il fumo dal fuoco. La presente inchiesta può avere un certo peso nella soluzione di tale quesito: nel senso ch'essa dimostra come l'espressione musicale sia stata spesso esagerata, e dimostra anche che esagerata è l'importanza attribuita alla musica dalla teoria emozionale.

Il signor Gilmann prevede e combatte le obiezioni che si potrebbero muovere e al metodo tenuto nella inchiesta e al suo stesso fondamento, da chi pensasse, ad esempio, che essa era diretta a ricercare ciò che non esiste, l'espressione della musica non essendo altro che un'illusione, o, pur ammettendo come un fatto reale l'espressione della musica, non credesse possibile da parte degli uditori la sua estrinsecazione in parole, o, ancora, intendesse altrimenti da quello che l'ha intesa il Gilmann, il significato di questa *espressione della musica*.

E neppure si dissimula il Gilmann il carattere problematico delle conclusioni alle quali è arrivato. Nel che siamo perfettamente d'accordo con lui. Non solo; ma ci sia anche lecito rilevare qualche dubbio sull'utilità e sul significato delle sue conclusioni. Che cosa avrà guadagnato la scienza quando si saprà che il preludio in *fa* di Beethoven *esprime* tristezza, o religiosità l'andante della sonata in *mi?* Bisognava fare un passo più innanzi — ricercare il perchè di questo fatto — perchè relativo, s'intende; indagare cioè a quali modi di essere del ritmo, della melodia, dell'armonia fosse dovuta quell' impressione di tristezza o di religiosità. Importa fissare rapporti generali, costanti fra le caratteristiche del suono e le modificazioni psichiche ch'esse inducono così nell'uomo come negli animali. Altrimenti, la ricerca scientifica non si svincolerà dalle strettoie dell'empirismo.

***

È uscito infine un bellissimo studio del Flournoy (1), noto scienziato svizzero, sull'*audizione colorata;* ed egli ha dedicato un intero capitolo ai fotismi e cromatismi musicali. Notiamo prima, che già nel linguaggio comune il fenomeno della sinopsia è entrato empiri-

(1) *Des phénomènes de synopsie* (*audition colorée*). Paris, Alcan, 1893.

camente, come ce lo provano una quantità di termini e di metafore: suoni acuti e colori stridenti, odori piccanti e penetranti, suoni sordi, tinte smorzate, musica colorita, melodia dolce, accordo aspro, ecc. Ma in una quantità di persone questo fenomeno è molto più accentuato: vale a dire, che vi sono persone, in cui i suoni, la musica, come le parole, ecc., suscitano colori e immagini determinate e fisse.

Come mai un suono può suscitare un'immagine, ovvero l'idea o la visione d'un colore? In tre modi: per associazione affettiva d'idee, o per associazione comune, o per associazione privilegiata.

Associazione *affettiva* è quella che lega fra loro due percezioni, non in causa d'una rassomiglianza qualitativa, nè in virtù del loro scontrarsi regolare o frequente nella coscienza, ma per l'analogia del lore carattere eccezionale. Perocchè ogni sensazione, allato del suo elemento oggettivo o del suo contenuto intellettuale, possiede una specie di coefficiente soggettivo, proveniente da quelle molteplici reazioni organiche, quali: rapidità ed energia delle pulsazioni, ritmo della respirazione, tonicità dei muscoli, abbondanza di secrezioni, dilatazione o restringimento delle cellule vaso-motorie, ecc., che genera sempre ogni eccitazione che venga a scuotere il nostro sistema nervoso.

Il suono basso e profondo di un organo dal punto di vista dell'udito rassomiglia di più all'acuto sibilo di un frastuono che a un colore oscuro, che è un fenomeno visivo; ma invece dal punto di vista emotivo, il suono basso, per il fatto che tende a rilassare i muscoli, a rallentare i battiti cardiaci, s'avvicina al colore oscuro, che produce esattamente gli stessi effetti emotivi, mentre un abissolo separa dal suono acuto, che tende invece ad aumentare la tensione muscolare e la frequenza delle pulsazioni.

Del resto basta guardare un paesaggio successivamente attraverso un vetro verde e un vetro rosso per persuaderci della differenza di stato emozionale che accompagna la visione. Del che vi hanno d'altronde prove scientifiche nelle variazioni, constatate con istrumenti di precisione, che la percezione di suoni, di odori, di colori diversi, produce sulla forza muscolare, sulla energia della respirazione e del polso. — L'associazione *abituale* è quella per cui due cose che si presentano costantemente o abitualmente riunite, finiscono per associarsi nello spirito e formare un tutto indissolubile. — L'associazione

privilegiata è quella per cui certe cose sono strettamente legate nel nostro pensiero, solo perchè una volta, forse una sola, la loro unione ci ha vivamente colpiti ed ha lasciato una traccia indelebile nel nostro sistema nervoso.

È la prima maniera di associazione, quella fondata sul coefficiente emotivo della sensazione, che più serve a spiegare i fotismi musicali. Ecco, sommariamente, i risultati delle osservazioni fatte direttamente dal Flournoy e raccolte dal questionario del sig. Claparède:

In quanto alle *note della gamma*, vi è molta discrepanza nelle opinioni; solo si può osservare una tendenza del *mi* verso il rosa, e del *do* verso il bianco.

Il fatto di diesare o bemollizzare una nota, ora si limita a modificarne leggermente una tinta (*mi*, bleu carico — *mi bem.*, bleu chiaro), ora ne cambia completamente il colore (*re*, rosso — *re bem.*, grigio argento).

In quanto ai *toni*, i maggiori sono generalmente coloriti più vivacemente (bianco, rosso, giallo, verde, porpora) che i minori (*mauve*, grigio, violetto). Sui diversi toni non s'ha più concordia che per le note: *do magg.* però è sempre bianco. Un soggetto poi, vedi la *sesta maggiore*, bleu carico, la *sesta minore*, giallo dorato, e l'accordo perfetto di *do* color d'opale. Un amatore di musica e pittura trova, che il rosa richiama il tono di *la magg.*, che quello di *mi maggiore* è rosso, quello di *sol maggiore* verde *un peu bête*, *fa♯ magg.* giallo intenso, *re minore* grigio scialbo, ecc.

I *pezzi interi*, le *opere* di certi compositori o anche la musica in generale possono suscitare un colore caratteristico. Una signora di 50 anni dice, ch'essa vede arancio chiaro, dall'età di tredici anni, quando sente della musica, e nero quando qualcuno fa del rumore! Un'altra di 46 anni vede una tinta bleu pallido, fin dall'infanzia, all'audizione d'una musica armoniosa, mentre gli istrumenti di rame e la musica chiassosa non le mostrano nessun colore, ma le dànno delle palpitazioni. « La musica, scrive una donna di 25 anni, mi pare, secondo i pezzi, di colore differente ma sempre in tinte pallide ». « I suoni musicali, dice A. B. studente, 23 anni, mi hanno sempre fatto impressione di colori oppure di caldo e freddo; quando studiavo molto la musica avrei potuto fare dei quadri colorati di certi pezzi classici ». Quanto ai colori suggeriti dai grandi maestri:

la musica di Gounod risveglia dei colori violetti in un individuo e bleu in un altro; Beethoven è nero per uno dei soggetti e per un altro dà luogo, in certi passaggi, a una mancanza assoluta di sensazioni visuali.

Quanto ai *timbri di istrumenti*, *gridi d'animali* e *rumori*, le opinioni sono le più disparate.

Si trovarono coincidenze nel grido del gallo, trovato rosso (2 casi), nel miagolìo del gatto, giallo (2 casi), nel flauto, bleu (2 casi e una volta bianco), nel tuono, sempre nero o scuro, e nel fischio della locomotiva, rosso (2 casi). In molti individui la tromba provoca il rosso. Il violoncello è, secondo qualcuno, giallo dorato, verde pomo, bleu celeste (il violino grigio, giallo, violetto, bruno), l'organo rosso e bleu, il piano rosso vivo; il belar delle capre rosso giallo, e l'abbaiamento del cane, nero, rosso, bruno.

La voce umana suscita in molte persone dei fotismi, anche in persone che non ne hanno per altre eccitazioni. Taluni non dànno il colore che alla voce di certi individui. Altri dà lo stesso colore a tutte le voci. Ma molto più frequentemente il colore dipende dal sesso e dall'età della persona che parla: ad esempio le voci delle donne e dei bambini sono di tinte chiare, dolci (rosa, bleu, bianche, bruno chiaro, argentee); le voci d'uomini più sonore e opache (brune, grigie, nere, oscure). Il tenore è di un colore luminoso (rosso, giallo, giallo d'oro molto vivo), mentre il baritono lo è meno (bruno, bruno chiaro), e il basso è scuro (bruno, scuro, penombra, nero). « Quando sento parlar italiano », dice una signora, « ho un'idea di bianco e oro, il francese è grigio, il tedesco non mi dice niente ».

Più interessante ancora è il veder come per certe persone il colore della voce dipende dal carattere gradevole o disaggradevole sia del loro timbro, sia delle idee che esprimono. « Se la persona che mi parla — dice uno degli interrogati — ha un timbro di voce simpatica, ascoltandola e chiudendo gli occhi, ho la percezione di colori la cui tinta varia secondo la voce del mio interlocutore, e che vanno dal rosso vivo al rosa, dal violetto vivo al bleu ». E un altro dice: « Le voci umane, se mi devon dire qualche cosa di gradito me le rappresento rosa o rosse; se mi annunciano qualche cosa di triste sono grigie; per delle cose indifferenti non vedo colori ». In questo caso il colore è la traduzione istintiva in termini visuali, partendo

da analogie emotive, dell'impressione generale di piacere o dispiacere a cui la voce intesa dà luogo per il timbro o per il significato delle parole.

In altre persone poi i suoni non suscitano colori, ma figure geometriche, disegni, diagrammi. Tale il caso d'un ingegnere di 28 anni, che sente molto la musica e la traduce immediatamente in curve geometriche, di cui potrebbe trovare l'equazione tanto sono nette. Queste linee si svolgono, nella sua immaginazione, nere su fondo grigio, a misura che il pezzo è eseguito: ogni strumento dell'orchestra ha le proprie curve che s'incrociano le une colle altre pur conservando un certo carattere comune che dipende dal genere della musica: Beethoven suscita sopratutto linee rotte; Wagner un misto di curve e di linee dritte.

Un'altra signora dice pure che vede nella musica degli arabeschi, delle greche, delle linee diverse.

Che i fotismi musicali, che siam venuti sin qui ricordando, abbiano quasi tutti, come dicemmo, un fondo affettivo ce lo dimostra il fatto del loro variare secondo l'intensità e l'altezza dei suoni.

Certe persone non provano una sensazione un po' precisa di colore che per le vocali « pronunciate forte da voci gravi e potenti ». « La intensità del colore, dice uno studente, cresce o diminuisce secondo che i rumori sono più forti o più deboli: così il fischio della locomotiva è rosso, e il canto d'un uccello è rosa ». Per un altro le note musicali molto basse sono rosso intenso o nere, secondo che sono suonate *forte* o *piano*. L'intensità del suono ne modifica il colore, valo a dire che può farlo diventar più chiaro o più scuro. Ecco altri due casi in cui questo fatto si ripete. La signora A. E. dice: « Il colore dei suoni musicali ch'io vedo varia secondo l'intensità dei suoni: i suoni forti e sostenuti sono scuri, neri, mentre i suoni leggeri e soavi vanno dall'azzurro pallido al bianco, secondo la lontananza ».

E un'altra: « Le mie impressioni variano secondo l'intensità del suono. I suoni dolci mi dànno la visione di colori pallidi, grigi, lilà, bianchi; i suoni forti mi dànno delle immagini rosse, gialle ».

Quanto all'influenza dell'altezza del suono, i suoni bassi sono scuri e i suoni alti, chiari.

Però se la maggior parte dei fotismi musicali riposano sull'ana-

logia di tonalità affettiva, non si può dire che per tutti sia così. Abbiamo dei fotismi musicali che nascono per un altro modo di associazione, quella cioè del colore dell'oggetto che produce il suono, col colore attribuito al suono medesimo.

« Il colore dei suoni musicali, dice una signora, dipende dagli strumenti: se intendo un piano vedo nero e bianco, se è un violino vedo color legno, se è uno strumento di rame vedo giallo ».

In qualche persona queste associazioni abituali solite vanno anche unite alle associazioni emotive. Così una signora trova « il rumore del tamburo, scuro e penoso a udire, come il passo di uno zoppo, che è nero; il rumore del ruscello è argento brillante, quello dei campanelli dorato, quello delle campane di un bel violetto; il grido del pavone mi fa l'effetto di uno strappo rosso e sanguinante; il suono dell'arpa è bleu pallido, quello della tromba rosso; il canto del cuculo, d'un verde fresco, e quello della colomba bianco; i fischi striduli mi fan lo stesso effetto d'un lampo ». Nei fotismi indotti dai campanelli, dal ruscello, dalla colomba l'associazione è semplice, gli altri fotismi derivano da associazioni affettive.

La maggior parte dunque dei fotismi musicali nascono da associazioni affettive. Tutti sanno infatti l'azione potente esercitata sul nostro organismo dalle percezioni sonore. Il brivido che dà la bella musica, il fastidio, l'esasperazione, lo scricchiolamento dei denti provati sentendo certi rumori; i moti involontarii della testa e di tutta la persona con cui accompagniamo il ritmo e la melodia non sono che le manifestazioni banali di questa influenza fisica: sotto e accanto a questi effetti grossolani e visibili si produce certo nelle profondità dell'organismo tutto un mondo di modificazioni riflesse infinitesimali, che si complicano ancora per tutto quanto vi apporta il torrente di idee e di ricordi scatenatosi nel cervello. È con questa massa di confuse ma potenti reazioni interne, che la musica ci prende e ci domina. Quanto poi a spiegare perchè questa scossa emotiva si limiti, nella maggior parte delle persone, al dominio della sensibilità generale, viscerale, muscolare, mentre in altri si traduce in immaginazione visuale sotto forma di colori o di disegni, è questo il segreto dell'audizione colorata, e noi non sappiamo purtroppo che mascherare su questo punto la nostra ignoranza coi bei nomi d'idiosincrasia, predisposizione individuale, diatesi speciale, ecc.

In quanto poi al carattere *patologico* del fenomeno, allo stato attuale delle ricerche, non è possibile dare una risposta precisa. Il Flournoy, per conto suo, crede essere l'audizion colorata un fatto che può presentarsi colla degenerazione, ma che ne è in se medesimo indipendente. *Anormale*, se si vuole, nel senso di raro ed eccezionale, il fatto è perfettamente *normale* nel senso di non patologico, inoffensivo, fondato su processi tutt'affatto fisiologici, allo stesso titolo che le allucinazioni ipnagogiche, la facoltà di muovere volontariamente le orecchie, la polidactilia, e tante altre anomalie per eccesso, che distinguono certi individui dal tipo medio dell'umanità in una data epoca.

CESARE LOMBROSO.

WAGNER È UN DEGENERATO?

Tale è la questione che il signor Nordau, nel suo recente libro sulla *Degenerazione* (1), risolve in senso affermativo. Lo scopo generale del libro è così dichiarato dall'autore medesimo nella prefazione: « ..... attenendomi al metodo professato dal Lombroso, impresi ad esaminare l' indirizzo moderno delle arti e delle lettere, nonchè a provare che tale indirizzo proviene dalla degenerazione dei loro autori, e che i loro ammiratori si entusiasmano per manifestazioni derivanti da una pazzia morale più o meno pronunziata, da imbecillità o da mentecattaggine. Il presente volume è quindi un tentativo di critica effettivamente *scientifica*, la quale giudica un'opera non sulle emozioni causali, *estrose*, alternantisi col temperamento e lo stato d'animo del lettore singolo ch'essa desta, ma bensì sulla base di elementi psicofisiologici dai quali ebbe origine ».

---

(1) MAX NORDAU, *Degenerazione* (Trad. italiana di G. Oberosler). Milano, Fratelli Dumolard, 1893.

Ecco. Lungi dal negare al metodo d'investigazione morfologica e fisio-psichica, col quale venne studiata in questi ultimi tempi la delinquenza e la pazzia, il diritto di penetrare anche nel campo dell'arte e di indagare se le opere dell'ingegno, per effetto di cause modificatrici naturali o sociali, non siano, per avventura, che equivalenti di crimini o di atti pazzeschi, noi esigeremmo però in questi studî l'osservanza di parecchie condizioni che garantissero e della seria applicazione del metodo stesso e, conseguentemente, della consistenza obiettiva delle conclusioni alle quali potesse pervenire. Ed anzitutto conviene che la degenerazione dell'artista sia rigorosamente provata sulla base di *tutti* quei dati che, soltanto riuniti insieme, possono autorizzare un simile giudizio. Non saranno dunque sufficienti, per sè soli, nè un segno degenerativo anatomico, nè un'anomalia funzionale, nè una stravaganza nel tenore di vita dell'artista. E neppure, e tanto meno, sarà lecito argomentare da tali indizi morbosi del suo autore alla morbosità dell'opera d'arte, e, quindi, al suo ostracismo dal campo del bello.

Alla prima deduzione osta il fatto medesimo che veri e proprî alienati son capaci di produzioni artistiche monde di ogni labe pazzesca o semplicemente morbosa (V., per le prove, *L'uomo di genio* e *Palimsesti del carcere* di Lombroso). Alla seconda s'oppone quel fondamentale criterio che non vuolsi mai preterire nella critica d'arte: ed è il criterio *storico*. L'opera d'arte non è soltanto il frutto dell'intima costituzione organica del suo autore, ma anche del complesso di tutte quelle condizioni fisiche, morali e sociali, fra cui l'autore si muove, l'*ambiente*, insomma.

Assai ardita, perlomeno, ci riesce quindi l'affermazione dell'A. che « dai libri e dalle opere d'arte, tragga un'epoca il proprio ideale della moralità e della bellezza », quando dovrebbe dirsi precisamente il contrario: che cioè gli artisti traggono il proprio ideale estetico dai caratteri, dalle tendenze, dalle passioni predominanti nel proprio clima storico. Non fu il secentismo che fece il seicento; come non furono i corali luterani che suggerirono ai protestanti il loro ideale estetico e religioso.

Ammessa dunque la relatività dell'ideale artistico e la sua variabilità sotto l'influenza dell'ambiente, ne consegue che allato del puro esame formale, basato su quei sommi ed immutabili principî

estetici, che sono quasi un dato fondamentale della coscienza, ed allato anche dell'esame fisiopsichico dell'autore, deve trovar posto, e non umile, il criterio storico, cioè l'esame della corrispondenza fra le condizioni dell'ambiente e l'opera d'arte. Se questa ha saputo cogliere i veri caratteri sintomatici del tempo e plasmarli in forma artistica col magistero dei mezzi che la sua special natura consente, se l'epoca può vedervisi fedelmente riflessa, sia pure nei suoi elementi morbosi, perchè negarle il tributo d'ammirazione che il bello induce irresistibilmente?

Sono queste le considerazioni che ci hanno fatto aprire il libro del Nordau con benevola curiosità — e ce lo hanno fatto chiudere, nè convinti, nè ammirati dal valore scientifico dell'A., se pur lo fummo del suo stile brillante e dell'argutezza con cui, sotto un paradosso, egli vorrebbe indurre il sospetto della verità. Diremo di più: il tentativo del Nordau non rende certo servigio alla scienza nel cui nome ha lanciato il suo libro, offrendo buon gioco a coloro che ne dileggiano l'avventatezza delle induzioni e la leggerezza dei giudizî. Che anzi non lievi difficoltà di prevenzioni e diffidenze susciterà questo libro contro chi volesse con maggior ponderatezza e più larga preparazione scientifica affrontare seriamente l'interessantissimo tema. Dare le prove del nostro severo giudizio esaminando tutto il libro sarebbe per noi doveroso, ma poco compatibile coll'indole della *Rivista*. Ci limiteremo al capitolo che dà ragione della presente nota, e che s'intitola dal *Wagnerismo*, non senza constatare qua e là nel libro (in cui sono studiati a catafascio lo Swinburne e J. Péladan, Wagner e Rollinat, Tolstoi e Maeterlink) il dominio assoluto dell'empirismo; come quando (pag. 45) il Nordau dà del misticismo un concetto arbitrario e cervellotico, in opposizione con tutta una tradizione filosofica; come quando (pag. 241), con un criterio puramente *estroso* chiama *bamboleggiamenti* tali poesie di P. Verlaine che altri, collo stesso diritto, può giudicar squisite; come quando (pag. 284) il semplice fatto che Tolstoi si ponga l'eterno problema dell'essere, gli basta per classificarlo fra i mistici degenerati — quasi che non sia uno stato profondamente umano e normale questo dell'uomo cui la fede più non soccorre e cui la scienza non vale a convincere. Ma già, pel signor Nordau, pare che degenerati siano tutti i non-evoluzionisti arrabbiati, come lui.

Che Wagner sia anzitutto un musicista e che come musicista precipuamente debba occupare il posto che gli spetta nella storia dell'arte, crediamo che nessuno, di mente sana, possa mettere in dubbio.

Ed allora ne viene di conseguenza che le prove della sua degenerazione andrebbero constatate, più che altrove, se non esclusivamente, nella sua musica. Invece appena 15 brevi pagine, delle 80 di cui consta l'intero studio, dedica il Nordau a Wagner musicista; e ciò perchè « la sconnessione che una persona attenta avverte subito nello scritto, nella musica non si manifesta se non è straordinariamente pronunziata », perchè « l'assurdità, la contraddizione, l'insulsaggine non possono manifestarsi nel linguaggio musicale ». Che pel signor Nordau e per tutti quelli che non sanno di musica, sia così, è probabile; ma è anche vero che il linguaggio musicale ha le sue brave regole; e c'è anche chi può dire se furono violate, e come, e se la violazione è giustificata o irragionevole. Ma rassegniamoci per ora a seguire l'A. nell'esame patologico di Wagner critico e poeta. Wagner ha scritto 10 volumi (pag. 329) — ripete spesse volte lo stesso concetto (pag. 330) — qualche volta è oscuro (pag. 338), qualche volta si contraddice — si compiace talora di giuochi di parole (o Shakespeare!) — tal'altra sottolinea parole e frasi (pag. 347); queste son tutte caratteristiche di un vero *grafomane*. Wagner scrisse un libro contro il Giudaismo nella musica; dunque è affetto da manìa di *persecuzione*. Wagner sogna un più ragionevole stato dell'umanità, che sorgerà sulle rovine della società attuale; Wagner dunque è un *anarchico dichiarato*. E via di questo passo. È inutile dimostrare la leggerezza di un tal procedimento. Col quale non riuscirebbe difficile dimostrare che Wagner fu... tutto quello che può saltare in mente, di più strambo, al lettore. Piuttosto doveva riflettere l'A. che Wagner fu critico d'occasione — che tutta la sua opera letteraria fu un'impresa di propaganda delle sue idee contro i pregiudizî del popolo e le invidie dei nemici, una lancia spezzata in pro di quell'ideale così poco *nebuloso* e *vacillante*, che potè esser tradotto in un'opera concreta, assolutamente tipica. — Ma il sistema torna comodo al signor Nordau che se ne vale ancora per cercare le stimmate della degenerazione in Wagner poeta. E qui si sfrena liberamente quel certo criterio *estroso*, emozionale, contro cui il Nordau ha scagliato, nella

prefazione, i suoi fulmini di scienziato. Che valore *scientifico* hanno affermazioni come queste: Tutti i poemi di Wagner sono abboracciature, lavoro da dilettante (pag. 307). Wagner è sterile affatto come poeta (p. 365). L'azione che si svolge nelle opere di Wagner non è la vita vera (E *I Maestri Cantori*?). Wagner è l'ultimo fungo cresciuto sul concime del romanticismo (pag. 369)? E bastino questi saggi. Ha ragione Nordau, come ha ragione Nitzsche, come hanno ragione i *Bayreuther Blätter*. Allo stato *estroso*, il bianco e il nero si equivalgono.

Nè più serî e felici sono gli sforzi indirizzati dall'A. a dimostrare in Wagner l'esistenza di un erotismo e di un misticismo sistematici e, per ciò, morbosi. Noi non staremo qui a rilevare tutte le inesattezze di fatto e di giudizio che pure son fatte valere come validi argomenti. Notiamo soltanto, a mo' d'esempio, che si parla d'una « sfrontata sensualità che predomina in *tutti* i lavori di Wagner » (pag. 345) in cui « l'eccitazione amorosa assume sempre la forma d'una manìa furibonda » (pag. 346) — dimenticando che Wagner ha scritto *Riensi*, *Il Vascello fantasma*, *Lohengrin*, *I Maestri Cantori*. Si afferma che la donna di Wagner si presenta sempre come una terribile forza naturale, e l'uomo è la vittima tremante ed impotente; quando — potendosi spesso invertire i termini della proposizione (casi di *Senta* e l'*Olandese*, di *Tristano* e *Isotta*, di *Sigmund* e *Siglinda*) non si può scorgervi altro che la rappresentazione della forza fatale, irresistibile dell'amore. E se l'amore assume talora, in Wagner, una forma innegabilmente spasmodica, morbosa *(Tristano e Isotta)* — non è questo un fenomeno singolo di degenerazione, poichè si riscontra, più o meno, in ogni manifestazione artistica moderna. È invece un riflesso del nostro modo di concepire l'amore, che non è quello dei Greci o dei Trovatori — è che è, in parte, frutto di tutte quelle cause di eccitazione e di isterismo universale che il Nordau stesso lumeggia nel primo capitolo del suo libro. Ma ciò che riesce più strano è il lungo e vivace attacco che il signor Nordau muove al simbolismo religioso che informa il *Parsifal*, donde vorrebbe trarre l'ultima e decisiva prova della degenerazione di Wagner.

Lasciando stare che la critica ch'egli ne tenta è piena di inesattezze e di incongruenze, è lecito maravigliare come il Nordau non

abbia, al pari di tanti altri, apprezzata la felice inspirazione che suggerì a Wagner, quasi miscredente, di valersi, a scopo artistico, di quella doviziosa miniera di elementi poetici e fantastici che racchiude in sè la tradizione cristiana. Tanto più ch'egli aveva a sua disposizione l'arte più idonea a tale scopo, quella che, per la natura sua supremamente ideale, meglio si acconciava a cotesto special contenuto del sentimento religioso.

Di Wagner musicista poco si parla, già dicemmo, e male; tanto per aver occasione di provare sull'autorità di Hiller, di Rubinstein e di..... Nitzsche che Wagner fu mediocre musicista — di parlare di un limite *vero* (quale?) della melodia; di qualificare come musica *descrittiva* l'*Idillio di Siegfried* e l'*Incantesimo del Venerdì Santo*, di affermare che la *melodia infinita* di Wagner è un *recitativo* assai armonico ed animato — escludendola così dall'orchestra dove, al contrario, è la sua vera sede; di insinuare che quella provenne dall'incapacità di Wagner di creare melodie finite (E *Lohengrin*? e *I Maestri C.*?) (1); di dire che Wagner coprì di ridicolo il contrappunto e rifuggì da ogni pesante lavoro, mentre l'opera sua sta ad attestare il contrario; che Wagner inventò (?) la teoria del *leitmotiv* perchè non fu in grado di tenere separati i personaggi delle sue opere mediante uno spiccato carattere musicale. Ma se tutto ciò è perdonabile al signor Nordau, che non è uno *snob* wagneriano, non gli si può passare la fatua applicazione di una legge scientifica che pur dovrebbe conoscere a fondo: l'atavismo in relazione coll'eredità.

Egli afferma atavistici e perciò morbosi, così la cooperazione delle varie arti, sognata da Wagner, come la melodia infinita e il declamato naturale dei personaggi wagneriani (cui veramente egli confonde in una cosa sola).

Quanto al primo punto, notisi che Wagner tendeva non a far smarrire i caratteri specifici delle varie arti per fonderle in una sola, come vorrebbe far credere il signor Nordau (pag. 335) — ma a farle *cooperare* nel dramma musicale, ciascuna coi mezzi suoi proprî, contribuendo ciascuna le sue estreme finezze. Dal che si

(1) È notevole che il Nordau faccia le finte di ignorare affatto l'esistenza dei *M. C.*; certo perchè basterebbero da soli a smentire tutte le sue asserzioni.

scorge la distanza che separa cotesto ideale, che non esclude, nella sua unità, il differenziamento, da quel *glutine privo di fisionomia*, cui, secondo il Nordau, Wagner ricondurrebbe il melodramma.

Quanto alla melodia infinita, nel senso attribuitole dall'A., l'ipotesi di Spencer sull'origine della musica vocale, oggi combattuta da altre migliori, fra cui quella del Weismann, non è tale da potersi, sulla sua autorità, qualificare la melodia infinita come un ritorno atavistico del canto dei selvaggi. Ed anche ammessa l'ipotesi che il canto primitivo fosse un discorso più animato e ritmato dell'ordinario, non ne segue che lo sforzo *artistico* di far cantare l'attore il più naturalmente possibile, colla maggior conformità al testo (di che il Nordau dà in seguito — pag. 390 — lode, inesplicabile, a Wagner), sia un regresso atavistico — tanto più se si tien conto del concomitante sviluppo meraviglioso dell'orchestra wagneriana. Vogliamo concedere che il declamato di Wagner rinnovi, così com'è costituito, la primitiva musica vocale; ma ciò non tocca al lento processo artistico che fu necessario per comprendere ed usare, a scopo artistico, tutti i rapporti naturali fra la parola parlata e la parola cantata; per esempio, fra l'affermazione e l'intervallo melodico di quinta discendente (già notato da Helmoltz), fra l'interrogazione e la terza ascendente; e, in un campo più vasto, i rapporti fra i sentimenti e l'armonia, quelli, per esempio che suggeriscono l'impiego degli accordi consonanti per gli stati d'animo semplici e quieti, e delle dissonanze per gli stati complessi, agitati, violenti; e, infine, i rapporti più generali tra questi due ordini di fenomeni, tra i quali citeremo solo quello, tanto usufruito da Wagner, per cui mentre la frase declamata si chiude sulla tonica, il discorso armonico, in cui si riversa l'onda incessante del sentimento, continua, distruggendo quell'effetto di *posa*, di *fine*, con una cadenza rotta, ossia sovrapponendo a quella tonica l'accordo perfetto sulla terza inferiore, maggiore o minore, della medesima. L'evoluzione non significa sempre distruzione delle forme antiche e creazione di forme nuove; ma bensì adattamento di quelle alle nuove contingenze. Il progresso non si compie se non in grazia delle conquiste del passato. E ciò è vero specialmente per la musica. Chi pensa alla complessità dell'opera moderna e la paragona con qualcuno di quei pochi monumenti musicali che l'arte greca ci lasciò, non si lascierà indurre a negare la potente impronta che vi

stampò l'evoluzione, solo perchè essa riproduca qualche elemento delle forme artistiche anteriori. Altrimenti, dovrebbero dirsi atavistici e i tentativi della Camerata fiorentina, la quale, credendo risuscitare la musica greca col suo declamato tra la parola e il canto, creò l'opera moderna, e la stessa riforma gluckiana nel senso della verità e della naturalezza drammatica del canto. Ma nè a quelli nè a questa si potrà, crediamo, contestare il titolo di reali progressi nella storia dell'arte.

CARLO JACHINO.

CARLO PEDROTTI

La morte di Carlo Pedrotti non ha potuto suggerire, a chi segue la evoluzione dell'opera moderna, delle considerazioni profonde. Egli si era da un pezzo ritirato dalla vita attiva del compositore teatrale, dedicandosi specialmente alla direzione dell'orchestra ed all'insegnamento.

Ma la educazione musicale del popolo italiano gli deve un miglioramento: egli lo ha iniziato quel giorno, in cui credette al successo popolare della musica sinfonica, e quando primo, più entusiasta e più fortunato di tutti, rese possibile, che si estendesse da noi la comprensione delle opere musicali dei grandi maestri.

Del compositore, del direttore d'orchestra altri ha già detto e dirà meglio di quel che possa fare la mia povera parola. A me sia lecito soltanto di ridestare qualche ricordo di questo caro vecchio, stimato e venerato da tutti quelli che lo conobbero, ma specialmente amato da coloro che fecero vita con lui, e furono giorno per giorno testimonî della sua grande e giovevole attività, della sua amicizia e della sua bontà insuperabili. Chè nelle qualità squisite dell'animo non son molti gli artisti che gli abbiano rassomigliato.

Il sapere, l'onore, il successo degli altri erano la sua gioia, l'altrui bisogno era la sua premura, le aspirazioni degli amici, dei colleghi,

dei discepoli erano la sua attività, il suo godimento. Qual meraviglia se egli, benchè lontano dagl'illusorî trionfi dell'arte, passò gli ultimi anni della sua vita in mezzo alle più pure, più sublimi e serene compiacenze di un'anima eletta, di un maestro ammirato e di un amico senza pari?

***

Io conobbi Pedrotti nel 1886 al Liceo Rossini di Pesaro. Questo Istituto era l'anima della sua vita; egli vi spiegava un'attività incredibile. In fondo alla sua vita agitata, carico d'anni, quest'uomo fece consistere il suo riposo nel più strenuo lavoro di educazione musicale, impartita con una scrupolosa coscienza del proprio dovere, con abnegazione e passione rare e forse uniche al mondo. Egli vi dimenticò affatto se stesso, per dedicarsi tutto al bene del suo Liceo e de' suoi allievi. E non vi amò nè vi desiderò che l'onor della scuola, tirandosi egli in disparte, sdegnando perfino di tenere il suo posto ufficiale, quando ai saggi il pubblico plaudente avrebbe voluto vedere il direttore. Egli era allora fra i suoi allievi; se ne stava nell'ombra, ma tutto quel che si faceva era opera sua.

E che non fece egli per l'insegnamento? È impossibile dirlo in poche parole. La più intensa operosità si condensava in quest'uomo, che faceva tutto con l'entusiasmo dei vent'anni. Sotto la sua guida sicura le difficoltà erano superate, la sua presenza animava tutti, i suoi consigli, racchiusi in poche parole rapide e nervose, colpivano giusto, e il raggiungere che gli altri facevano la meta voluta era in realtà il riuscire di lui, che vi aveva prestata praticamente l'idea e l'opera. Ma egli, l'eccellente, esprimeva pur sempre a tutti la sua gratitudine, e a tutti dava la prova del suo amore. Qual sorriso di schietta compiacenza irradiava allora il suo volto, e quale crescendo in quel piacere percorso in tutte le sue fasi fino alla gioia rumorosa! L'attività sua e dei suoi colleghi nell'insegnamento era così un tutto derivato da stima e da amicizia. Aver trovato nella propria vita un uomo di tale rettitudine e lealtà, un tal uomo raro, col quale dividere l'attività dei giorni migliori, procurava un grande piacere all'anima; il doversene separare era più che un'amarezza, una crudeltà. E a me ciò toccò in sorte dopo sei anni di vita in comune. Ma la

tenerezza e la giovialità delle lettere di questo buon vecchio, e il parlar ch'io faceva di lui anche recentemente con amici comuni a Vienna, avevano lenito, come un balsamo salutare, il dolore della partenza.

***

Eravamo vicini di camera al Liceo, per cui si passavano insieme sovente gl'intervalli fra una lezione e l'altra, anche nei giorni festivi, nei quali Pedrotti rivedeva i lavori a qualche allievo che più ne avesse bisogno. Qual tesoro di esperienze in quelle lezioni! Pedrotti, compositore di così agile fantasia, di vena così facile, era di difficile contentatura, e agli allievi toccava spesso di rifare in parte o interamente i loro lavori. Egli aveva una straordinaria conoscenza di quel che sia comporre. Era forte in qualsiasi genere di composizione; chè pochi conoscono, ad esempio, i suoi lavori sinfonici, i quali, oltre alla bella spontaneità della concezione, rivelano la mano solida del maestro. Conosceva la potenza e l'opportunità dell'effetto con una sicurezza straordinaria: un suo colpo d'occhio sopra una partitura bastava per rilevarne il giusto valore e le particolarità caratteristiche, da forte musicista pratico, padrone assoluto del suo mestiere. E siccome in lui si esprimeva una schietta natura d'artista, così il suo gusto potevasi discutere, ma era schietto e sicuro. E le sue lezioni erano ricercate e gli allievi venivano da ogni parte. Egli era per loro il maestro e l'amico, che li consigliava e li guidava a riuscire. Per essi egli avrebbe date le sue ore migliori: che dico? egli disponeva per essi delle stesse vacanze. A Verona Pedrotti, il direttore, capitava improvvisamente a casa di quegli alunni che sapeva colà; voleva che lavorassero, ripassava i loro contrappunti, le loro composizioni, e dava loro lezioni per tutta sua gentilezza, infaticabile, amorevole come sempre. Ma la generosità di Pedrotti non si fermava qui. Parecchi allievi del Liceo di Pesaro non sarebbero oggi maestri o suonatori d'orchestra, se Pedrotti non avesse loro provveduto coi suoi proprî danari l'istrumento, e non li avesse aiutati mettendo mensilmente per loro le mani alla tasca.

Benchè vecchio, egli ammirava le creazioni della musica moderna con entusiasmo giovanile, colla fede di un'anima buona e di un ar-

tista onesto. Stava al corrente delle nuove opere musicali, e per sentirle faceva anche lunghi viaggi. Se sapeva che al Liceo si facesse musica, fosse pure una piccola esercitazione tra allievi di una istessa scuola, egli non vi mancava mai: si compiaceva di tutto quel che era attività, amava i volonterosi, e desiderava che si facessero onore.

Delle sue opere nessuno doveva parlargli. Se egli era costretto ad ascoltare talora qualche complimento più o meno banale e interessato, non ci metteva molto a cambiar discorso. Ma ciò che più lo seccava era il proporgli l'esecuzione di qualche suo lavoro. Nel 1890, se ben ricordo, si parlava di dare a Pesaro in carnevale la *Fiorina*. Anzi un giorno Pedrotti ricevette una Commissione, che gliene faceva la proposta formale. Egli non lasciava finire le frasi di quei signori, e tra il serio e il sarcastico andava ripetendo: « *Ma che idee, ma cosa vogliono fare? Neanche pensarci!* ». Lo stesso giorno mi diceva: « *È il più gran dispetto che mi possano fare, e garantisco che non lo dimenticherei. Lascino stare la mia musica* ». E poi con tutta bonomia: « *Roba de veci! Roba de veci!* ». E amava che non se ne parlasse altro.

Un giorno io gli feci una improvvisata: gli mostrai la partitura (edita dal Ricordi) di una sua *ouverture* per orchestra in *Re maggiore*, un lavoro geniale, di fattura squisita, e di cui egli ricordava appena l'esistenza. Non ci fu verso di indurlo a permetterne la esecuzione. Egli se ne schermiva, come al solito, mutando discorso, lodando e consigliando a coltivare le aspirazioni dei giovani, che egli amava ed accoglieva sempre benevolmente.

Egli ricordava con compiacenza ed affetto i grandi artisti che aveva conosciuti. Ma sopra tutto ammirava il forte ingegno e la grande bontà del Goldmark. L'andata in iscena della *Regina di Saba* a Torino aveva legato i due musicisti di una intima amicizia. Una mattina egli mi lesse tutto commosso una lettera ricevuta allora, in cui Goldmark gli parlava con entusiasmo del suo *Merlino*. Non ho mai visto il volto di un uomo raggiante di tanta letizia ed affabilità. Erano compiacenze di artisti buoni, senza grandezze, senza frasi, le espressioni più schiette di una cordialità, che infondeva un sentimento di benessere e di pace.

Aveva conosciuto Wagner a Verona, credo: « *Quell'uomo mi parve un essere straordinario, meraviglioso. Egli mi parlava di mille cose,*

all'albergo, a spasso, al teatro: mi faceva mille questioni; ora erano le sue innovazioni, le sue teorie, ora la guerra che gli facevano i giornalisti; non stava mai sitto un minuto, mi intontiva ». Ma Wagner perdeva il suo tempo. Pedrotti apparteneva a quella specie d'uomini, che non si prestano alla discussione. Con lui bisognava fare e far presto.

***

Con Pedrotti è scomparsa una delle più schiette nature d'artisti, un amico senza pari, un uomo della più grande semplicità e bontà. La nostra vita in comune fu fatta cara da quest'uomo raro, e qual pensiero non se ne diede egli sempre? Ma questa vita egli, da vero artista onesto, subordinò ad una missione elevata, quanto liberale e spoglia di ogni egoismo. Egli fu un artista popolare. Della attività intesa a estrinsecare le attitudini, il genio delle masse, egli fece la sua meta; ad educarle a miglior sentire e a nobilitarne il gusto artistico diresse gli sforzi dei suoi ultimi anni. Egli interpretò e soddisfece il desiderio del popolo italiano, e il popolo italiano, migliorata la sua cultura, se ne ricorderà.

L. Torchi.

NOTE SULLA POESIA PER MUSICA (1)

C'era da sperare che, dileguate le ultime nebbie del romanticismo, anche il mondo ideale delle castellane e dei trovatori e dei paggi fosse scomparso per sempre. Ma esso ha trovato un asilo nel melodramma, ridotto ormai ad ospitare, come la selva incantata del Tasso, ogni sorta

« di fantasmi ingannevoli e bugiardi ».

(1) Sotto questa rubrica esamineremo succintamente in ogni fascicolo della « Rivista » la poesia per musica che ci sarà inviata dagli autori e dagli editori.

Il medio evo di maniera riappare infatti, con tutti i suoi caratteri, nei « drammi lirici » dei signori N. Gabbiani e F. De Francesco: « Il Castello di Brivio » e il « Trionfo d'amore ». Quest'ultimo è, come avverte l'autore, una « riduzione » della nota leggenda di Giuseppe Giacosa. Se non che il De Francesco dà prova di un'arditezza da cui il Giacosa, così elegante e misurato artefice di stile e di versi, avrebbe ripugnato di certo; poichè agli eroi della leggenda storica fa parlare un linguaggio, nel quale rivive tutto il superbo fastidio della grammatica e della sintassi per cui i signori d'un tempo si resero tristamente famosi. Realismo ne' mezzi, cotesto; ma non so acconciarmi a credere che l'illustre scrittore abbia coscientemente approvata (come si dice nella prima pagina) una tal licenza.

La favola del « Castello di Brivio » si ricollega invece al genere di quei racconti che nella prima metà di questo secolo germogliarono sulle ruine del romanzo storico col rigoglio abbondante delle male erbe. Rinarrarla sarebbe inutile, poichè queste storie pietose si somigliano tutte. La forma, più corretta che nel lavoro del De Francesco, è tuttavia assai lontana dall'avere valor d'arte: nè certo a conferirgliene giovano le strofe d'uno storico celebre che nella poesia procede impacciato e mal sicuro come un moderno costretto a vestire una pesante armatura del medio evo.

La triste riuscita di questi esperimenti dimostra anche una volta il decadimento del genere che non ha rispondenza alcuna col pensiero e col sentimento moderno. Ormai la canzone dei trovatori non acquista più grazia nè anche tra le fanciulle sentimentali; e l'elegante mandola non dà più che accordi stonati.

***

Al canto trobadorico succede oggi la canzone popolare: alla mandola la democratica chitarra. I signori Menasci e Targioni-Tozzetti acquistano ogni giorno imitatori nuovi, così che il melodramma di costumi popolari ha la sua ora di trionfo. Avrò presto occasione di esaminar con qualche larghezza questa forma di poesia, e, spero, mi verrà fatto di dimostrare com'essa non possa assorgere in nessun modo a bellezza d'arte vera e duratura. Qui mi sto pago a osservare

che il poeta in simili lavori si trova fatalmente fra questi estremi: o costringere il verso ad ormeggiare la prosa e a rifar le movenze del dialogo dialettale, o cadere ad ogni momento nell'ammanierato e nel falso. Il danno per l'arte è uguale nell'uno e nell'altro caso. Il signor G. B. Coronaro nella sua « Festa a Marina » (editore Sonzogno), stracca imitazione della « Cavalleria Rusticana », cade più spesso nel secondo difetto. V'imaginate contadini e barbieri e scarpari (poichè son tali gli eroi del dramma), che parlano un linguaggio tutto fiorito di espressioni di questa fatta: « un cantico che suade a molli sogni », « il giogo ferreo della miseria », « le note che dileguano come alato nugolo di spiriti », « la dolce febbre d'amore », ecc. ecc.? A me cotesta pare un'Arcadia per nulla migliore di quella dei pastori del Gesner. E le frasi accademicamente letterarie che ho citato, e le altre molte che potrei trascrivere, vi stanno proprio come i nastrini rosei e azzurri, e le vesti di raso e i pizzi nelle pastorellerie del secolo scorso.

***

Il Conservatorio di Milano concesse al maestro Marzoni la ristampa della « Marcella » di B. Zendrini. Essa si compone di poche scene che si svolgono a Parigi al tempo della Rivoluzione francese: storia intima e semplice, verseggiata con rara semplicità d'espressione.

***

Metto in un fascio « Milo Stàndis » di P. E. Francesconi (editore Annichini, Verona), « Marylka » di V. Valle (editore Roux, Torino), « Per l'Amore » di Iginio Rasi (editore Pellas, Genova). Ed è, pur troppo, un fascio di gramigna. Nulla di notevole in queste lavori, nè per l'invenzione, nè per lo stile, nè per il verso. Li diresti scritti per dar ragione al giudizio comune, secondo cui la poesia del melodramma non è nè anche una forma d'arte, e non ricerca nè attitudini, nè preparazione, nè studio, pronta com'è a prestarsi a tutte le licenze, a tutte le aberrazioni, a tutte le scapestrerie. R. G.

RECENSIONI

The water-Lily. A Romantic Legend for Soli, Chorus and Orchestra; the words written by J. Bennet, the music composed by F. H. Cowen.

Edizione per canto e pianoforte (New-York, Novello, Ever and Co.).

Il nome di Federico Cowen non riuscirà più nuovo alla maggioranza dei lettori, dopo la presentazione fattane dal signor Sonzogno al pubblico italiano, sulle scene del teatro Dal Verme, coll'esecuzione della sua *Signa*. Siamo lieti di dire, traendo il nostro giudizio non dall'opera testè rappresentata a Milano, alla quale disgraziatamente non abbiamo potuto assistere, ma da questa *Ninfea* che abbiamo sul leggio, che il signor Sonzogno, questa volta, ha reso un vero servizio al cosmopolitismo dell'arte, rivelando al mondo musicale italiano la moderna scuola lirica inglese, in uno de' suoi più valorosi campioni.

Cotesta *Ninfea* appartiene al genere conosciuto comunemente sotto il nome di *cantata*. E come *cantata*, cioè senza l'apparato scenico, fu eseguita, l'ottobre scorso, al Festival musicale che ha luogo ogni triennio in *Norwich*. Ma così la musica come il libretto, in cui il soprannaturale e l'umano si alternano e si equilibrano armoniosamente, offrono un interesse drammatico sufficiente perchè il lavoro possa anche considerarsi, ed eseguirsi, come una vera opera, sul teatro.

Il Bennet ha rivestito di versi armoniosi un delicato soggetto tolto dal poemetto di Wordsworth: *La Vergine Egiziana*, ossia *La Romanza della Ninfea*, scostandosi rade volte dall'originale, e preponendogli un « Prologo », anche questo, però, fondato sopra un passo del poema, secondo cui *Nina* la buona fata suscita in sogno a *Sir Galahad* la visione dell'Amante predestinata, la vergine egizia *Ina*. In cotesto sogno, presentato in forma drammatica, consiste appunto il Prologo. Nel suo complesso, il libretto è assai buono: rapida, interessante l'azione ; saviamente intrecciato l'elemento fantastico con l'umano, il lirico col drammatico.

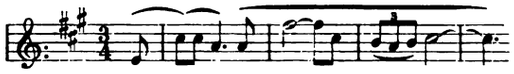
Re Arturo ha bandito un torneo fra i suoi cavalieri: premio al

vincitore sarà *Ina*, la nobile vergine che il re egizio gli ha promessa, in ricompensa d'avergli liberato il regno dai nemici. *Str Galahad*, della Tavola Rotonda, sarà fra i campioni. Il « Prologo » ce lo mostra nella foresta di Caerleon, tutto fremente al soffio della primavera, mentre un coro rustico, in lontananza, canta le lodi della stagione dei fiori:

Sing heig, sing ho, and wait for spring;
A flower in her hand she'll bring.

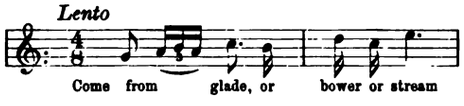
La scena s'apre sopra un tema chiaro, fresco, assai ritmato, svolto frequentemente, e a varie riprese nell'opera, in forma d'imitazione a canone:

(1) *Allegro moderato.*



Con questo s'intreccia un secondo tema, di carattere eroico (pag. 2, batt. 12 e segg.), che si riferisce evidentemente al prode cavaliere *Galahad*, e che ha il torto di ricordare un poco il tema eroico di *Sigurd*, nell'opera omonima di Reyer. Il primo tema serve poi di base al *coro rustico*, a cui l'impiego frequente degli unisoni e delle armonie semplici imprime bene il suo special carattere. Sulla seconda ripresa del coro, entra il « solo » di *Str Galahad*. Il cavaliere invoca anch'egli un fiore dalla primavera, il candido giglio fra i cui petali ha visto fiorire, in sogno, una meravigliosa sembianza di donna. Delicatissima inspirazione melodica è quella che si svolge alle parole: « spirito del grazioso giglio..... » (pag. 15, ultima linea) e nella quale è applicato, con buon successo, il vecchio metodo delle *rispostine* fra voce ed orchestra. Pura e spontanea la linea della melodia, naturale ed elegante l'armonizzazione. Il secondo membro però, se esordisce felicemente con una frase, che si ripeterà sovente nell'opera:

(2) *Lento*

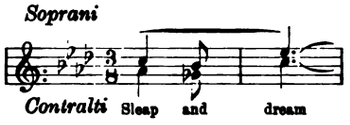


perde di chiarezza e di spontaneità nel successivo svolgimento; finchè ritorna, a mo' di perorazione, il tema del coro rustico, col quale si chiude questa prima scena, piena di vita, in complesso, e interessante.

Il desiderio di *Str Galahad* è esaudito. Un coro invisibile di spiriti aerei gli annunzia il ritorno del suo diletto sogno. Degna di

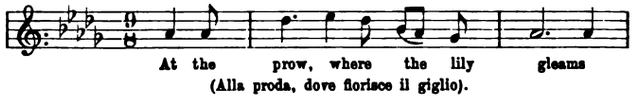
nota, come una delle migliori pagine della partitura, è l'esortazione del coro alle parole « Dormi e sogna » (pag. 22) sopra un movimento dell'orchestra, *lento*, sincopato, interrotto a quando a quando da rapidi tocchi dell'arpa.

(3)



Il coro prosegue ripartendosi a piccoli membri la melodia, e riunendosi in fine, in un movimento di seste discendenti, troncato sulla antipenultima battuta della frase, con un effetto poeticissimo, pieno di *charme*. Due volte si ripete, con sempre variate figure in orchestra, cotesto dolcissimo canto « Sleep and dream » sinchè, sopra un ritorno della melodia d'amore (2), *Sir Galahad* è vinto dal magico sonno. Un movimento ondulato, carezzante, degli archi all'unisono, un po' monotono forse, accompagna una melodia sovrappostagli, larga, assai caratteristica, che sembra voler raffigurare plasticamente la vergine egizia. Essa appare infatti, evocata nel sogno di *Galahad*, come emergente da un candido giglio, sopra la nave che la conduce alla corte britannica. Anch'essa presente l'amore che la attende, anch'essa vede cogli occhi dell'anima presaga e innamorata il cavaliere predestinato. Le sue parole si svolgono da principio in una specie di melopea ritmica e quadrata sopra una notevole armonizzazione, sostenuta da un doppio pedale di tonica e dominante (pag. 30). Cattivo contrasto con questa accuratissima pagina fa il successivo tempo di barcarola, sui versi: « soffiate, venti benigni, sulla faccia del mare ridente... » (pag. 83) di cui è veramente deplorevole la volgarità, appena appena distrutta quando la melodia si rialza nella frase, di diretta provenienza massenettiana, che formerà poi la chiusa del dramma e che ora appare come presagio di felicità:

(4)



Di poco buon gusto n'è la cadenza; ma potente ed indovinata la breve perorazione orchestrale, fra cui gli ottoni lanciano un frammento della melodia d'amore (2) bene richiamata in questo punto. La chiusa del Prologo non ha nulla di particolare: non vi sono in gioco che i temi principali già uditi, che accompagnano, variamente elaborati, il risvegliarsi di *Sir Galahad*.

***

Il mattino sulla costa di Cornovaglia. Un brevissimo preludio orchestrale ne porge con vera plasticità questo momento, più psicologico che pittorico, del sorger del giorno visto dalla costa d'una isola deserta. Il movimento sincopato, l'uso frequente delle terze minori e degli accordi di settima diminuita, il movimento cromatico delle parti, dànno ragione del sentimento indefinito di calma e di aspirazione verso una felicità sconosciuta che è in fondo a questa musica, cui una certa reminiscenza del 3° preludio di *Tristano e Isotta* non toglie alcun pregio. *Merlino*, il mago, esce dalla sua caverna, e ammira, pensoso, l'infinito mare che gli si stende ai piedi..... L'orchestra, richiamando i due temi del sogno, già uditi nel Prologo, accompagna l'apparire della nave di *Ina*..... *Merlino*, sorpreso ed ammaliato dalla bellezza della vergine, l'invita ad accostarsi. La bella non ascolta e segue la sua rotta. Il vecchio mago si sdegna e, chiamati a raccolta gli spiriti della tempesta, li spinge alla distruzione del fragile legno..... Qui la musica non ha gran valore, come idea, se se ne toglie il merito della concisione. Nell'orchestra, forse, risulteranno molti pregi che qui, nella riduzione per canto e piano, non appariscono.

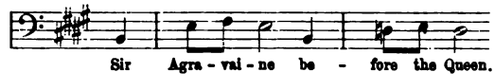
Norna, la buona fata, vola al soccorso. Annunziata dal tema del mattino, rischiarato nella tonalità maggiore, si presenta a *Merlino*, rimproverandogli il suo pazzo operare e rivelandogli l'essere e il destino della vergine ch'egli ha forse uccisa..... « Orsù, al riparo, essa correrà all'isola ove è stata gittata dalla tempesta la nave di *Ina;* egli prepari il più veloce carro, per trasportarla, viva o morta, alla Corte del Re ». Notiamo, in tutta questa scena, la nobiltà del dialogo e il sano realismo delle figure orchestrali che accompagnano gli eccitamenti di *Norna* (pag. 54, ult. battuta e segg. della pag. 55; pag. 56, battuta 12 e segg.) e l'apparizione della nave della Fata (pag. 57, batt. 5 e segg.).

Sola, sullo scoglio di Scilly, *Ina* piange e prega. Anche qui poche battute di preludio dell'orchestra, nella triste tonalità di *sol*, fanno degno riscontro al preludietto del mattino, specialmente nel secondo membro della frase, dove noto la naturale ed insieme ingegnosa condotta delle due parti (battute 8-17 della pag. 61). Un coro di spiriti invisibili incoraggia la bella a sperare: essa s'è appena addormita in un sonno incantato, che Norna arriva sul suo carro, ve l'adagia e la porta a *Merlino*. Il coro degli spiriti non è che la ripetizione di quello consimile del Prologo: « Sleep and dream » (3), e così l'arrivo di *Norna* si svolge sopra la figurazione già notata

a pag. 57. Di nuovo, e veramente degno di nota, c'è l'ingenua e fresca melodia di *Ina* « Cantate, o meravigliosi cori dell'aria » (pag. 63 in fine), concertata col coro degli spiriti in una forma spontanea e leggiadra. *Merlino* contempla costernato il corpo esanime della donzella: « È, questo, sonno o morte? », mentre l'orchestra richiama il tema della bellezza d'*Ina* sopra una nuova forma della figura musicale riferentesi al battello di *Norna* (v. pag. 57). Il canto di *Merlino* si raccomanda più per la condotta armonica assai elaborata che per la melodia (pag. 74). Lo stesso dicasi dell'esortazione di *Norna* ai cigni che condurranno il carro, col prezioso corpo, a Re Arturo (pag. 76, batt. 8 e segg.). Notiamo soltanto una speciale figurazione in rapporto ai cigni medesimi, che rivedremo nell'ultima scena (pag. 75, batt. 12, 13).

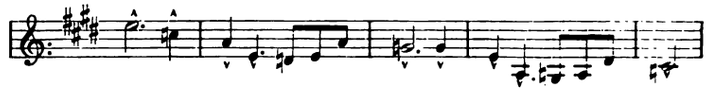
Eccoci a Caerleon, dove tutto è pronto pel gran torneamento. Il coro marziale che apre la scena conferma ancora una volta la felice disposizione del genio musicale nordico a trattare il corale. Specialmente notevole la seconda parte, quando le varie sezioni entrano successivamente a cantar le lodi del campione preferito, sulla originale proposta dei bassi:

(5)



Tutto l'insieme è grandioso, imponente, movimentato, e prepara bene l'entrata del corteggio reale, annunziato dagli squilli delle trombe e da un nobile tema, veramente *inglese*, che forma uno dei capi saldi della scena:

(6)

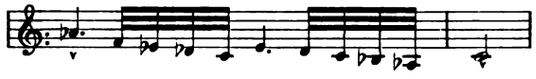


Degne di nota anche le parole d'ammirazione che si scambiano sommessamente i bassi sopra un pedale sincopato di tonica (pag. 89, ultima linea).

L'arrivo del carro di *Merlino* col suo funebre carico è colorito dalla rapida figurazione dei cigni e da una felice variante del tema del mattino. Il mago annunzia il triste evento; e la dolorosa risposta del re si svolge gravemente sopra una trasformazione ritmica ($\frac{4}{2}$ invece di $\frac{4}{4}$) del suo proprio tema (6). Ad un suo cenno s'avanza un corteo di donzelle per dar sepoltura al bel corpo della vergine: il loro compianto è ben tradotto da poche battute a modo di marcia funebre, caratterizzate dall'insistenza tematica dei bassi. *Merlino* interrompe il rito: vuole che ogni cavaliere s'accosti e

tocchi l'inanimata salma; forse il bacio di colui che il cielo le ha destinato potrà infonderle ancora la vita!..... E la strana funzione comincia. *Sir Agravaine, Sir Percival, Sir Tristan, Sir Lancelot* s'avanzano un dopo l'altro; ma senza risultato. Qui c'era la gran difficoltà di tener desto l'interesse drammatico e musicale in una scena un po' monotona; e il Cowen l'ha superata bene. La base musicale di tutta la scena è una breve figura assai ritmata:

(7)



che si muta poi in felici richiami del tema della marcia funebre, quando il tentativo del cavaliere fallisce. Questa figura si ripete quattro volte, con qualche mutazione, sempre crescendo però ogni volta d'un grado cromatico.

S'avanza alla fine *Sir Galahad.* L'ultimo tema (7) e la figurazione dei cigni crescono di forza, e si risolvono in un animato movimento d'arpeggi, che sostiene la calda invocazione, un po' sforzata musicalmente, di *Galahad* al bel corpo senza vita. L'amore compie il miracolo. Mentre il tema d'amore (2) esulta in orchestra, la vergine si desta dal suo sonno di morte e riconosce in *Galahad* lo sposo predestinato. Si sente in lontananza il ritornello del coro rustico (1), e un soffio di calda passione pare agiti la musica, in contrasto col carattere funereo sin qui prevalente. Assai felice, e di un certo sapore Schumaniano è il canto di *Galahad* alle parole: « *Spring has come dear love!* » (La primavera è venuta, mio dolce amore!). Notiamo la curiosa coincidenza delle battute finali: « *Come bloom thou ever near* » (pag. 120, ult. batt. e prima batt. della 121), col « Lasciami morire! » del 2° atto di *Tristano ed Isotta.* Ed un altro spiccatissimo ricordo Wagneriano (questa volta è il canto di riconoscenza di Eva a Sachs, nel 3° atto dei *Maestri Cantori*) troviamo, nella ripresa di *Sir Galahad,* a pag. 124, batt. 10 e seg.: « Tu eri già mia... ». Ma questo non distrugge il valore passionale della bellissima scena, la quale si chiude acconciamente colla frase larga del tema di felicità (4), ripreso da tutte le voci e chiuso dall'orchestra colla smagliante perorazione che già l'accompagnava nel Prologo.

*
* *

Sinteticamente, può dirsi che la musica del Cowen è frutto di un sano eccletismo che non esclude una certa originalità. Egli ha preso evidentemente da Wagner, e giudiziosamente applicato, il

sistema dei *leitmotive;* dalla nuova scuola francese la costruzione della melodia a periodi ritornanti progressivamente ed anche qualche elemento pittorico dell'armonizzazione (e forse dell'orchestrazione); dal carattere del suo popolo e dal proprio genio l'inspirazione melodica. È chiaro e lodevole lo sforzo del nuovo nell'idea, e non negli accessorii. Le più sane risorse della tecnica accompagnano pensieri che, se non sempre nuovi, sono però sempre nobili ed in armonia col testo letterario. Specialmente notevole è la plasticità del motivo tematico e la purezza del declamato. Il sentimento della natura trova qualche volta, in questa musica, degli accenti assai buoni. La concisione delle varie scene costituisce infine, in relazione col genere del componimento, un vero pregio. Perocchè la *cantata* vuole piuttosto schizzi che quadri finiti; essa deve suggerire all'uditore soltanto gli elementi principali dell'ambiente e delle situazioni, e lasciare il resto alla sua fantasia ed emotività. Certo non si sente in questa musica la voce possente del genio; ma se ne ritrae, con profonda compiacenza intellettuale, un'impressione di equilibrio, di armonia, di unità, che non può venire se non dalle vere, sane e organiche opere d'arte. È questo un pregio che non sapremmo trovare in nessuna delle opere della nuova scuola italiana.

CARLO JACHINO.

J. ROMEU

L'art du Pianiste.

(Paris. J. Hetzel et Cie éditeurs).

In questo libro di 320 pagine il Romeu si fa propugnatore d'un insegnamento razionale del pianoforte. Ad ottenere serî risultati, Egli dice, è necessario un metodo che abbracciando l'insieme ed i particolari dello studio, dal rudimentale fino al trascendentale, metodo sintetico ed analitico ad un tempo, non solo prenda di mira le facoltà fisiche, ma istighi al più alto grado le facoltà intellettuali.

La prima questione che si presenta all'A. è quella dello studio del solfeggio. È esso utile? Indispensabile? A qual periodo dell'insegnamento deve corrispondere? Ammesso l'utile indiscutibile del solfeggio, l'A. osserva che un giovane allievo che studiasse tre anni il solfeggio e due anni il pianoforte non sarebbe così progredito come chi, sopprimendo del tutto lo studio del solfeggio, si fosse per cinque anni dedicato esclusivamente al pianoforte. Data la flessibilità delle dita nel fanciullo, conviene, invitati dalla natura, far precedere lo studio del pianoforte a quello del solfeggio. L'A. è quindi d'avviso che si debba sopprimere lo studio del solfeggio per le intelligenze supe-

riori, alle quali lo studio dell'intonazione e del ritmo, posseduti già per intuito, non costerà più tardi gran fatica. Per le intelligenze musicali mediocri l'A. concede che, dopo un anno almeno di studio dell'istrumento, si possa iniziare l'allievo allo studio del solfeggio.

Dopo una critica al metodo d'insegnamento in vigore, dopo alcuni consigli sulla scelta d'un maestro, l'A. si ferma a studiare lo sviluppo della mano: riconosce la necessità pel pianista di arrivare con facilità e sicurezza all'intervallo di decima e, potendo, a quello d'undecima. Indica in proposito alcuni esercizi per ottenere lo scarto delle dita fra di loro e della mano intera: esercizi, che, eseguiti costantemente ogni giorno e in particolar modo nell'estate, stagione più favorevole a causa della maggior elasticità delle dita in ragione della dilatazione prodotta dal calore, devono raggiungere lo scopo.

Passando allo studio delle scale, si dee biasimare l'uso d'incominciarlo prima d'aver ottenuto una discreta eguaglianza di forza fra le dita della mano; nè le scale si devono studiare in direzione parallela, ma bensì dal grave all'acuto per la mano sinistra, e viceversa per la destra. In riguardo ai varî mezzi escogitati per rinforzare la mano e specialmente il quarto e quinto dito, l'A. al *Dactylion* di Herz ed agli anelli di piombo preferisce il *Levigrave*, inventato dal fabbricante Dumas. È un pianoforte, costrutto sul tipo degli strumenti ordinari, che offre due grandi vantaggi: quello di divenire muto, premendo un pedale, e quello di poter variare di più gradi la resistenza della tastiera. Parlando dell'eguaglianza delle due mani, lamenta che la mano sinistra sia troppo trascurata, il che è provato in genere dalla raccolta di esercizi e studi maggiormente in uso: propone quindi come rimedio di utilizzare lo stesso testo eseguendo colla mano sinistra la parte scritta per la mano destra. Raccomanda d'esercitare la memoria musicale: a ciò gioverà molto lo studio dell'armonia.

Dopo d'aver trattato dell'uso dei pedali e dell'accompagnamento a vista e su semplice audizione, l'A. si ferma lungamente sul modo d'ottenere una perfetta esecuzione nel caso di simultaneità dei ritmi binari e ternari e di gruppi ineguali. Molti in questi casi si accontentano d'un'esecuzione approssimativa; l'A. osserva che la simultaneità dei ritmi binari e ternari dà luogo ad un seguito di sincopi che nessun'altra combinazione può rendere; occorre quindi un'esecuzione rigorosamente matematica e a tal fine propone tre soluzioni del difficile problema.

La prima soluzione è teorica e pratica. Suppongasi il caso di un gruppo di due note contro uno di tre: in teoria il problema si risolve matematicamente dividendo ogni nota della terzina in due, cioè stra-

formando la terzina in una sestina equivalente: la seconda nota del gruppo di due note cadrà precisamente sulla quarta nota della sestina. In pratica, ad ogni nota della sestina si fa corrispondere un battito del metronomo: messo questo in movimento, si percuote la prima nota del gruppo binario e ternario e si tiene seguendo mentalmente le oscillazioni 1 e 2. Al terzo battito si suona la seconda nota della terzina e si tiene; al quarto si attacca la seconda nota del gruppo binario e si mantiene fino al termine della sesta oscillazione; al quinto battito si percuote la terza nota della terzina e si tiene fino alla sesta oscillazione compresa. Volendo giudicare dell'effetto prodotto si constata l'emissione di quattro suoni formanti tre sincopi successive.

La seconda soluzione è semplicemente pratica; consiste nell'eseguire la simultaneità dei ritmi con due mani affatto indipendenti: quella del maestro e quella dell'allievo.

La terza soluzione, pure pratica, sta nel disporre due metronomi in modo che 3 oscillazioni dell'uno corrispondano a 2 dell'altro: questo mezzo ha per iscopo di rendere familiare all'allievo il doppio movimento. Una regola aritmetica permette facilmente di regolare i due metronomi, cioè: il numero delle oscillazioni ternarie è uguale a quello delle oscillazioni binarie aumentato della sua metà; così se il metronomo binario è a 80, il ternario sarà a 120.

Venendo al caso di un gruppo di 3 note contro uno di 4, conviene immaginare 12 oscillazioni (cioè 3×4): le note della quartina cadono sui battiti 1-4-7-10, quelle della terzina sui battiti 1-5-9, ottenendo a questo modo cinque sincopi. Usando il metodo dei due metronomi, uno si mette a 114, l'altro a 152. Nel caso di un gruppo di 2 contro 5, le oscillazioni del metronomo diventano 10 (2×5); i gruppi simultanei 3 e 5 saranno risolti per mezzo di 15 oscillazioni (3×5), 4 e 5 per mezzo di 20 oscillazioni (4×5), ecc.

Nei capitoli seguenti l'A. insiste sull'importanza della coltura letteraria e scientifica per l'artista, sulla lettura a prima vista, sulla necessità d'avvezzarsi a suonare alla cieca; tratta quindi dell'analisi delle opere sinfoniche, della trasposizione di tono a prima vista, dello sviluppo d'un tema dato, dell'arte d'improvvisare; nè mancano neppure consigli sull'igiene del pianista, sulla scelta dell'istrumento e dei riguardi che gli si devono per conservarlo in buono stato. L'A. conclude in un'appendice discutendo alcune definizioni sulla musica e propone la seguente: La musica è *l'arte d'impressionare per mezzo della combinazione dei suoni.*

Alcune osservazioni: l'A. si mostra molto favorevole all'uso del metronomo per sviluppare nell'allievo il sentimento ritmico; tranne

casi speciali, quali quelli della simultaneità dei ritmi binari e ternari, ecc., non sarei troppo entusiasta dell'invenzione del Maelzel dal punto di vista dell'educazione musicale. In generale il metronomo funziona male e non dà oscillazioni perfettamente isocrone, e ciò potrebbe essere di grave danno; inoltre conviene che l'allievo, guidato dal maestro, educhi gradatamente la sua intelligenza ritmica col contare o battere da sè il tempo. Relegherei il metronomo al solo uso di determinare la velocità d'un pezzo, se pure non si vuole, d'avviso col Mendelssohn, abbandonarlo interamente: l'illustre compositore dichiarava che un musicista, che alla prima vista d'un pezzo di musica non ne indovina sin dal principio il movimento, è *une ganache*!

In riguardo ai pianoforti muti sarei di parere che convenga limitarne l'uso ai soli esercizi di puro meccanismo, come i trilli semplici o doppi, come i mille esercizi a mano ferma dell'Herz e simili difficoltà che richiedono lungo e paziente studio, senza che l'intelligenza musicale v'entri per nulla. Ma dopo, si dovrebbero sempre ripetere al pianoforte, affinchè l'orecchio possa controllare le qualità dell'esecuzione, condizione questa indispensabile per ottenere finezza nel tocco: si sa che Beethoven, divenuto sordo, pestava sul piano in modo da strapparne le corde. Schumann condannava i pianoforti muti: « Provateli per qualche tempo, egli scrive, per convincervi ch'essi non valgono nulla: i muti non possono insegnarci a parlare ».

Altro punto che avrei desiderato fosse trattato ampiamente dall'Autore è quello di ottenere l'indipendenza delle dita in modo che, eseguendo con una mano un accordo di tre, quattro o cinque note, si faccia predominare una di esse sulle altre. Questa difficoltà è della massima importanza e si presenta di frequente nella musica classica, nè, senza vincerla, si può iniziare seriamente lo studio della musica polifonica. Come far cantar bene la melodia dal quarto e quinto dito della mano destra, mentre i primi tre devono mormorare sotto voce l'accompagnamento in modo da darci l'illusione che esso sia affidato all'altra mano? I metodi tacciono al riguardo: è vero che raccomandano di far spiccare il canto in occasione di qualche studio; ma questo arriva all'improvviso senza che l'allievo vi sia da tempo preparato. Invece la difficoltà vuol essere avvicinata a grado a grado e studiata in modo generale, precisamente come quella della simultaneità di ritmi diversi; converrebbe adunque che gl'insegnanti pianisti facessero conoscere qual mezzo od artifizio serva a raggiungere più rapidamente lo scopo.

Un'altra cosa sulla quale l'A., che giustamente si mostra avverso a tutto ciò che sa d'empirismo nell'insegnamento, avrebbe dovuto

insistere è la questione del diteggio. I metodi in proposito dicono pochissimo; non tutti i maestri l'insegnano in modo razionale e l'allievo negli *studî* accetta il diteggio del testo senza occuparsi d'altro. Eppure, a voler trattare razionalmente dell'arte del diteggio, dei suoi fondamenti, delle sue applicazioni, della sua storia e delle varie scuole o indirizzi a cui può dare origine, vi sarebbe materia per un volume! In ogni caso gioverà molto, ora che si posseggono varie edizioni di classici accuratamente diteggiate, lo studio comparativo di esse.

Come si vede, è questo un bel libro, pieno d'utili consigli e scritto colla convinzione di chi per lungo insegnamento ha grande autorità in materia. Esso è destinato a coloro che aspirano alla carriera del concertista ed agli insegnanti, cui specialmente lo raccomando: non è meno utile ai dilettanti serî, i quali, avendo pochissimo tempo da dedicare allo studio del pianoforte, devono per questo a punto procedere con criterî più che mai razionali. A. E.

HENRY T. FINCK

Wagner and his Works. The story of his life with critical comments.

(New-York. 1893).

È una biografia del Maestro fatta press'a poco sullo stampo di quella conosciuta del Noufflard: *R. Wagner d'après lui-même;* e cioè l'autore corrobora la sua narrazione per quanto può con citazioni del Wagner stesso o ne'suoi scritti autobiografici o nell'abbondante Epistolario. Ed in ciò l'A. è diligentissimo e dimostra una estesa conoscenza della letteratura wagneriana europea anche la più recente; cosicchè come biografia l'opera si può dire completa. Non nascondo però che i due volumi sono molto indigesti e che la grande diligenza dell'A. gli riesce molto spesso più di danno che di vantaggio, impinguando il suo studio di particolari che non hanno alcuna utilità anche dal lato puramente biografico; ed inoltre dimostra ad ogni istante quel feticismo che hanno in generale i biografi per il loro *soggetto* e che li fa cadere in asserzioni non di rado ridicole. Qua si afferma che se al Wagner non fosse capitato questo o quest'altro, egli avrebbe fatto così e così; là si susseguono pagine e pagine per una calorosa per quanto inutile confutazione di quello che un critico di poco merito avrà inserito in un giornale qualunque, e via dicendo. Del resto, parlando in generale, mi pare che delle biografie, non dirò affatto aneddottiche, poichè tale non è quella del Finck, ma che di un artista trattano più la vita esteriore che non la produzione artistica, dovrebbe già essere trascorso il tempo. Modernamente la vita di un artista dovrebbe studiarsi

soltanto in relazione all'opera sua, e solo avuto riguardo a questa. Il biografo cioè dovrebbe rivolgere le sue cure soprattutto all'opera dell'artista; studiarla nel suo svolgersi, nella sua essenza oggettiva, ne' suoi effetti nella storia dell'arte; e valersi dei particolari della vita dell'uomo solo in quanto possono essere causa determinante od agente sulla produzione artistica. Un genio costituisce sempre un'epoca a sè nella storia dell'arte; ora la storia di questo genio più che la storia di avvenimenti personali, dovrebbe essere la storia dell'epoca che esso ha prodotto.

Ma non è qui il caso di una trattazione in proposito; enuncio solo una mia convinzione; e ritornando al libro del Finck, io non so davvero di quale utilità possano essere i capitoli *Hygiene and Gastronomy, Love of Nature and Travel, Love of Luxury, Love of Animals* ed altri simili. È bensì vero che l'A., come ho già notato, non si occupa solo della vita aneddottica; ma pur troppo la parte dedicata alla critica è molto spesso debole ed insufficiente, con delle asserzioni infondate e non di rado puerili. Così, per non citare che pochi esempi, nel cap. *Lohengrin at Weimar* si afferma che se il secondo atto del *Lohengrin* fu l'ultimo ad essere apprezzato dal pubblico, ciò trova la sua buona ragione nel fatto che esso fu composto per l'ultimo e che segna il passaggio al terzo stile del Wagner, che comincia coll'*Oro del Reno;* quasi che un breve spazio di tempo possa far cambiare lo stile ad un compositore e che dalla composizione del *Lohengrin* a quella dell'*Oro del Reno* non fossero trascorse non solo poche settimane, ma degli anni! Del resto se nel *Lohengrin* v'ha un atto che si scosti dal sistema ulteriormente seguito dal Wagner, questo sarebbe appunto il secondo. Altrove, fiero della sua trovata che i *Maestri Cantori* possano essere chiamati il *Lohengrin* del Terzo Periodo, ne adduce a motivo l'abbondanza nei *Maestri* di cori, episodi lirici e pompose processioni; e come prova porta il fatto dell'essere la prima idea dei *Maestri* stata abbozzata contemporaneamente al *Lohengrin.* Per chi conosce anche per poco la storia dello sviluppo dei *Maestri* non è il caso di contestare la serietà ed il valore di tal prova. Ancora, particolarmente innamorato del *Siegfried,* l'A. lo dichiara non solo il più simmetrico e perfetto dei drammi del Wagner, ma anche il più wagneriano, perchè in tutti gli altri drammi vi sono dei cori o dei pezzi d'assieme: *L'Oro del Reno* ha il terzetto delle figlie del Reno; il *Tristano* ha un breve coro; mentre niente di tutto ciò si ha nel *Siegfried.* Quasi che la musica d'assieme ed il coro in sè e per sè contrastino col sistema wagneriano! Il coro dei marinai nel *Tristano* non ha proprio niente che urti col sistema; e non fa bisogno di dimostrazione.

In genere la critica dei singoli drammi è molto debole: comunemente l'A. si contenta di riferire l'intreccio, citando poi i critici *philistins*, loro contrapponendo i critici wagneriani; ma non s'azzarda quasi mai ad osservazioni sue particolari ed una critica oggettiva non viene mai fatta.

Non mancano certo nel libro dei buoni capitoli: così quello intitolato *Literary Period* dal punto di vista descrittivo è abbastanza ben riuscito, sebbene il paragrafo *Judaism in music*, che ne è la parte più brillante, sia soverchiamente sviluppato a discapito delle altre opere che avrebbero meritato molto maggior trattazione, data la loro importanza capitale nell'opera di R. Wagner, e non rappresentanti un semplice episodio com'è appunto l'opuscolo sul *Giudaismo nella Musica*. Come pure è ottimo il capitolo sulla composizione del poema dei *Nibelunghi;* ma tuttavia malgrado queste ed altre buone parti, non mi perito punto di affermare che se il libro del Finck sarà utile e buono per l'America, non porta certo un grande contributo alla letteratura wagneriana. E. N.

RICHTER E. F.

Traité de contrepoint

traduit sur la 6me édition allemande par G. Sandré.

(Leipzig, Breitkopf et Härtel).

Di questo trattato, che nella sua nuova veste troverà più facile il cammino in mezzo agli studiosi e che crediamo di dover consigliare sotto tutti i riguardi ai giovani cultori delle discipline musicali, pensiamo utile esporre il piano generale.

In una parte introduttiva l'A. esamina il significato primitivo della parola contrappunto: fa la storia di questo coefficiente dell'arte musicale, lo mette in confronto coll'armonia e ne constata il costituirsi a forma definitiva assai prima di questa. Passa in rassegna l'atteggiarsi vario del contrappunto nelle diverse epoche e conforta la sua esposizione con esempi tratti dai singoli autori, incominciando dall'analisi di un tema del Dufai (1360) venendo fino a G. S. Bach, di cui cerca dimostrare le caratteristiche principali. Analizza poi i vari sistemi d'insegnamento sia antichi sia moderni, e si sofferma principalmente su quello di Fux dimostrandone i difetti principali, basati sulla natura intrinseca del sistema.

La preponderanza dell'armonia sul contrappunto sanzionata repentinamente da Beethoven; il modo nuovo ed ardito di cui si servì il maestro, allargando le risorse armoniche; la superiorità dei suoi procedimenti su quelli dei suoi predecessori: tutto ciò fece nascere

il sistema misto, che fu adottato sotto il nome di *trattato di composizione*.

Fu allora che A. B. Marx, a cui l'espressione parve impropria, volle introdurre, forse per rendere più chiaro il concetto, la parola *polifonia*, in opposizione ad *omofonia*.

Qui l'A. fa una breve critica dei sistemi di Marx, di Lobe, ecc., e dopo d'aver accennato ai metodi di Dehn e Bellermann viene a parlare del suo.

Prendere quanto vi è di buono negli antichi, lasciando da parte ciò che vi è di convenzionale e di troppo arido, e servirsi nel medesimo tempo di quelle innovazioni dei nuovi trattatisti, che pare possano giovare alla più perfetta comprensione artistica delle opere moderne, ecco ciò che si prefigge il Richter, ed ecco come ne ha tentato l'attuazione:

Parte prima. Contrappunto semplice: l'A. distingue tre sole specie fondamentali di contrappunto: nota contro nota, due note contro una, e quattro note contro una; fissa ancora la nostra attenzione su due altre specie di contrappunto: tre note contro una, e sei note contro una; queste combinazioni che trovano frequente applicazione nella pratica formeranno più tardi l'oggetto di un capitolo speciale.

L'A. tratta prima del contrappunto a 4 parti, poichè egli attribuisce un'importanza capitale al concatenamento armonico, che nella musica moderna è realmente *causa* e non risultato accidentale di un movimento di parti.

Dopo d'aver trattato del contrappunto *uguale* l'A. dedica un paragrafo speciale alle relazioni delle tonalità tra di loro, paragrafo utilissimo per lo studio della modulazione, e viene poi a trattare del contrappunto di due e quattro note contro una, secondo il piano precedentemente indicato, aggregando a questa specie anche i movimenti sincopati che nei trattati antichi erano studiati come forme speciali.

Viene qui il capitolo in cui è trattato diffusamente del contrappunto di tre e sei note contro una, e si discende infine alla trattazione delle forme meno complesse, vogliamo dire il contrappunto a tre parti e quello a due parti.

Un argomento trattato con singolare competenza e con notevole estensione è quello relativo al corale, alla sua armonizzazione, alla scelta degli accordi, al ritmo, alle cadenze ed alla modulazione (questa parte specialmente è degna di nota). Ci si permetta però in riguardo a questa parte di manifestare il nostro dubbio, se sia opportuna una trattazione così ampia di tale materia, in un trattato elementare di contrappunto; o se non serva piuttosto a fuorviare

l'attenzione dello studioso, che in un argomento già di per sè sufficientemente arido, richiede non sia distratta da cure estranee al rigoroso svolgimento del tema principale.

Questa osservazione però facciamo in vista della poca importanza che il corale ha presso di noi; chè dal punto di vista tedesco questo appunto non avrebbe forse ragione di essere.

Una regola che vediamo costantemente osservata in questo trattato, sebbene non sia mai enunciata in forma esplicita, e che noi crediamo tornerebbe utilissima, principalmente agli insegnanti, è questa: che ogni tema dato ha un carattere a sè, non suscettibile di tutte quelle armonizzazioni che il capriccio del maestro o l'imperizia degli allievi crede di potergli dare e per conseguenza lo studioso deve cercare non di dare al medesimo tema un numero infinito di armonizzazioni, ma ad ogni tema quella che per il suo speciale carattere è più appropriata.

Prima di venire a parlare delle tonalità ecclesiastiche del Medio Evo, e dell'armonizzazione dei corali in queste tonalità, l'A. fa una esposizione abbastanza completa del sistema del tetracordo, e della tonalità dei Greci; ha poi un capitoletto sul contrappunto a più di 4 voci, e termina questa parte colla trattazione delle differenti forme ritmiche del canto fermo.

La seconda parte tratta del contrappunto doppio, triplo, e quadruplo all'ottava, e poi del contrappunto doppio alla decima ed alla dodicesima.

In molti trattati, nota l'A., si trovano lunghe dimostrazioni sul contrappunto alla 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 9ª ed anche 11ª, 13ª, 14ª!

Considerando come risultato di un eccesso di zelo pedagogico l'importanza che si è voluto dare a questi diversi generi di contrappunto, e che non sono che fredde speculazioni dello spirito senza applicazioni possibili ad un fine musicale, l'A. si limita a brevissime spiegazioni senza discendere allo studio particolareggiato di queste diverse forme. La conclusione del libro contiene parecchie norme sopra l'impiego di questo trattato dal punto di vista dell'insegnamento pratico. G. B.

VICTOR MAUREL — Un problème d'Art.

(Paris. Tresse et Stock, 1893).

Il titolo generico e pomposo non lascia sospettare il contenuto del libro: « Come giungere a mettere gli organi vocali in grado di rendere tutti gli effetti di cui l'arte vocale è suscettibile? » L' A. è convinto che la soluzione di questo problema può essere offerta all'arte dalla scienza fisiologica. Nella prima parte del libro l'Autore

espone questo principio: « Ogni produzione fonica risiede nei rapporti delle tre qualità del suono vocale », che sono l'*altezza*, la *intensità* ed il *timbro*.

Dopo alcune importanti osservazioni in proposito, l'A. passa nella seconda parte all'esame del problema. Determinato il còmpito dello insegnamento tecnico, distingue nella produzione fonica delle *forme* o varietà stabilite in riguardo agli effetti che l'uomo prende per iscopo nella pratica vocale: questi effetti sono o *musicali*, cioè che concorrono alla *modulazione*, o *significativi*, cioè concorrenti alla *significazione*. Colle forme *modulate* si ha il *canto*, colle *significative* la *parola*.

Gli obblighi della pratica vocale per la *parola* (forma significativa e non modulata della produzione fonica) sono la *correttezza*, l'*espressione* e la *percettibilità;* quelli per il *canto senza parole* (forma modulata e non significativa) sono le *variazioni d'altezza necessarie alla modulazione* e *d'intensità utili alla modulazione* oltre l'*espressione* e la *percettibilità*. Vengono infine gli obblighi della pratica vocale per la *parola cantata* (forma modulata e significativa della produzione fonica), che sono quelli compresi complessivamente nelle due forme precedenti.

In seguito l'A. esamina l'insegnamento tecnico finora in uso, in testa al quale si può scrivere la parola: *Emptrismo*. Lamenta la eccessiva fretta nello studio e si dimostra sfavorevole al sistema d'attacco del suono vocale mediante il colpo di glottide, perchè esso è contrario all'ordine fisiologico delle cose ed ha per conseguenza una fatica delle corde vocali, fatica spesso seguìta da alterazioni irreparabili. In natura non v'è che un solo modo d'attacco del suono vocale: quello per mezzo della tensione e del riavvicinamento delle corde vocali rilassate.

Il secondo grave difetto dei metodi è quello d'essere *generali*, cioè d'imporre a tutti gli organi l'impiego dei medesimi procedimenti o la realizzazione dei medesimi effetti. Nel caso inevitabile di cattivi risultati, i maestri di canto cercano un compenso alle lacune del loro sistema e propongono se stessi ad esempio; ora contro l'imitazione sta il fatto che se le tre qualità del suono vocale hanno le stesse cause presso tutti, per contro i loro rapporti e le condizioni nelle quali esse reagiscono l'una sull'altra variano colla conformazione degli organi vocali, la quale è differente in ciascun individuo.

Infine l'A. biasima la grande profusione d'esercizi vocali, spesso inetti a raggiungere lo scopo cui mirano, e l'abitudine di procedere negli esercizi con una sola e medesima pronuncia di vocale.

Constatati i mediocri o cattivi risultati dell'insegnamento relativamente ai vari obblighi della pratica vocale, l'A. dichiara che il solo rimedio si trova nella scienza, la quale, senza escludere lo esperimento pratico, ausiliario utile e mezzo d'azione eccellente, deve formare la base degli studi vocali: idea non nuova e che ebbe già precursori in Fournié, Garcia e Battaille. La scienza è in grado di offrire all'insegnamento tecnico tre ordini d'elementi distinti: la conoscenza delle cause, la conoscenza delle condizioni nelle quali queste cause si presentano in un caso dato, e la determinazione degli effetti cui queste cause possono allora dare origine. Su queste tre specie d'elementi possono sorgere le due colonne destinate a sopportare l'edificio del novello insegnamento: la *conoscenza dei principî generali* e quella dei *mezzi naturali*. Nuova massima sarà: « Mezzi naturali mediante mezzi naturali! » e si applicheranno i mezzi generali, ma in proporzione alla conformazione di ciascun individuo.

Come mezzi d'azione dell'insegnamento, accanto alla teoria avremo gli esercizi pratici, conformi però ai principî generali, alle leggi fisiologiche ed ai rapporti delle tre qualità del suono vocale. Essendo queste ugualmente preziose, il cantante dovrà procedere al loro sviluppo simultaneo, incominciando dal *timbro* — che si potrebbe dire il *grande regolatore* di questi rapporti — e passando indi all'*altezza* ed all'*intensità*.

L'A. espone dipoi alcune considerazioni in riguardo al corpo insegnante, e richiede da questo lo studio profondo di tutte le scienze direttamente o indirettamente relative allo studio della fonazione, cioè la fisica teorica ed esperimentale, la fisica applicata alla musica, l'anatomia teorica e pratica, la fisiologia teorica e sperimentale, ed infine la fisiologia applicata al canto.

L'egregio Autore conchiude, rivolgendosi agli insegnanti: « La fisiologia pare debba offrirci il rimedio tanto cercato: conviene muovere risolutamente verso di essa. Qual sentimento di gioia per tutti coloro che hanno a cuore quest'arte sì nobile, quando la vedranno non solo preservata da ogni perdita di diritto, ma penetrata d'una vita novella e portata verso cime che non avrà ancora raggiunte! »

Niuno v'ha che non veda l'importanza del problema trattato dal signor Maurel. L'ordine rigorosamente metodico, la chiarezza dell'esposizione e la competenza dello scrittore sono la migliore raccomandazione a questo libro, dettato colla fede che viene da un sì nobile apostolato artistico. L'arte del canto è oggidì caduta in basso più che mai: le iniziative come questa del Maurel gioveranno a qualche cosa? Ce lo auguriamo di tutto cuore. A. E.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Storia.

UNTERSTEINER, Storia della musica (Manuali Hoepli CXLVIII-CXLIX, 1893).

È un libro che mancava in Italia, dove l'argomento fu piuttosto trattato sotto la forma, meno efficace, delle biografie; ed è un libro eccellente, che soddisfa appieno alle promesse del titolo.

L'egregio Dott. Alfredo Untersteiner ha saputo non solo condensare in meno di trecento pagine i fatti più saglienti, ma anche dettagliare il vario avvicendarsi dell'arte musicale dalle teorie dei Greci antichi fino all'indirizzo delle scuole odierne. L'evoluzione naturale della musica è studiata con seria dottrina e con una imparzialità che non saprei lodare abbastanza. Mancano molto a proposito quegli entusiasmi tradizionali a cui eravamo avvezzi nei nostri lavori biografici, ed è resa giustizia a qualche maestro da noi ignorato, od, a torto, trascurato — l'apprezzamento in tal modo, sempre secondo lo spirito della critica moderna, assume proporzioni perfette.

Anche, per quanto rapido, lo sguardo sui rivoluzionarî e sulla nostra epoca riesce completo. La materia è divisa assai opportunamente in capitoli così:

1. Introduzione.
2. La musica dei Greci.
3. I primi secoli dell'Êra Cristiana.
4. I primordî dell'armonia. Ubaldo e Guido d'Arezzo.
5. La musica mensurale e i precursori dei Fiamminghi.
6. I Fiamminghi.
7. Le canzoni popolari. Trovatori e Minnesänger.
8. Il Rinascimento musicale in Italia.
9. Misteri e Passioni. Origine dell'Opera.
10. Claudio Monteverdi e l'Opera del Seicento.
11. L'Opera francese.
12. L'Epoca della decadenza. L'opera tedesca ed inglese.
13. Il Rinascimento musicale in Germania. Bach e Haendel.
14. Il canto e la musica istrumentale nei secoli XVII e XVIII.

15. Gluck e la riforma dell'Opera.
16. Haydn, Mozart, Beethoven.
17. L'Opera romantica e la grand'Opera francese.
18. Gioachino Rossini e l'Opera italiana moderna.
19. Francesco Schubert e la lirica musicale moderna.
20. I rivoluzionari dell'arte.
21. La nostra epoca.

Dimostrerò al chiarissimo Dott. Untersteiner con quale attenzione mi son dato alla lettura del suo manuale rilevando due mende lievissime — un errore tipografico: Francesco Cavalli di casato era *Caletti*, non *Colleti* — una dimenticanza fra i compositori francesi: César Franck, le cui opere sinfoniche cominciano ad esser comprese. L'assicuro poi che il piacere e l'utilità che ne trassi furono grandi. O. C.

E. ZANOTTI, Brevi cenni di storia musicale (Arso. C. Emment editore).

L'autore ha scritto questi brevi cenni per « *i dilettanti* » cui volle offrire « *uno schema della storia generale della musica* ». Veramente, per l'arte il meglio sarebbe che non vi fossero *dilettanti* e non si facessero *schemi*. Ad ogni modo, anche a voler tener conto dell'intento ch'ei si propose, lo Zanotti sarebbe riuscito a qualche cosa di meno incompiuto se avesse abbondato un po' più in notizie e non si fosse lasciato vincere così facilmente la mano a largheggiare in giudizii.

Spiace sopratutto la sproporzione tra le varie parti di questa « storia » pressochè tutta occupata dalle vicende del melodramma, mentre ad altre forme pure importantissime e alla stessa musica sinfonica di questo secolo, non si fa più che un accenno affrettato.

È vero che l'autore scrive che « la più grande manifestazione dell'arte musicale fu ed è l'*opera* »; ma in questo giudizio non converranno, credo, altri che i *dilettanti*; se pure. Ai quali anche, parranno soverchie dieci pagine d'analisi del *Guglielmo Tell* del Rossini, dove dello Haydn e del Mozart l'autore si passa con poche parole, e del Beethoven si spiccia in poco più di due paginette.

Intorno ai giudizii sul Wagner è inutile discutere: vent'anni fa sarebbero già parsi ridevoli: oggi neanche le così dette *buone intenzioni* valgono a scusarli. R. G.

Dott. ANTONIO RESTORI, La notazione musicale dell'antichissima Alba bilingue del ms. vaticano Reg. 1462 (Parma. Ferrari e Pellegrini, 1892) (per nozze Salvioni-Taveggia). — ***Musica allegra di Francia nei secoli XII e XIII*** (Parma, 1893) (per nozze Dosi-Lalatta).

Ho letto con vivo piacere e con tutta l'attenzione che meritano questi due opuscoli pregevolissimi. Se nel nostro paese mancano

ancora sulla storia dell'arte musicale le opere grandiose di cui va ricca specialmente la Germania, vi abbondano monografie di molto valore, che, note ed apprezzate fuori d'Italia, non trovano fra noi quell'accoglienza che dovrebbero aspettarsi. Non ne cerchiamo la ragione..... auguriamoci che tal sorte non tocchi alle due pubblicazioni del Restori.

Nella prima l'antichissima **Alba** del ms. vaticano *Reg. 1462*, che fu già commentata ed illustrata diverse volte dal lato letterario e linguistico, è studiata sotto il riguardo della notazione melodica. La lettura dei neumi segnativi diviene tema d'osservazioni e di confronti condotti con amorosa diligenza, con infinita cura, e così perchè tale sistema di scrittura musicale serviva a richiamare alla memoria un canto conosciuto piuttosto che a fissarlo con rigorosa precisione.

Durante il lavoro l'A. ebbe l'ambito compenso di ottenere la sanzione dell'illustre P. Pothier, che lo incoraggiava a proseguire.

Dopo il testo, un pochino arido, una tavola presenta un *fac-simile,* invero molto abbozzato, dell'**Alba**, e l'interpretazione dei neumi scritta in canto piano e in notazione moderna. La melodia dell'**Alba** non è un modello di grazia o di eleganza.

Nel secondo opuscolo il Restori ci offre dieci saggi di musica allegra dei trovatori nei secoli XII e XIII. Nel testo più che il soggetto delle villanelle, aubades, ballate e pastorelle, interessa il musicista l'osservazione dell'A. che allora dava impronta popolare alla melodia il ripetersi, a breve intervallo e con simmetria, delle frasi melodiche, mentre i trovatori più eruditi sdegnavano questo facile mezzo di effetto e svolgevano il periodo melodico o traverso tutta la strofa o con pochissimi ritorni sapientemente collocati. Di qui l'importanza dell'elemento popolare nello sviluppo dell'arte, come accennai in qualcuno dei miei scritti. Opportuni esempî chiariscono il concetto. Naturalmente la musica trascritta possiede il solo vezzo di stuzzicare la curiosità degli eruditi.

Il Dott. Restori presenta l'opuscolo al Marchese A. Dosi *quale frammento di un libro che forse non comprà mai: l'illustrazione dell'arte musicale di Provenza e di Francia del Dugento e Trecento.* Noi esprimiamo il voto che l'importantissimo lavoro, tale da portare nuova luce sulle origini dell'arte moderna, sarà compito. Per esso l'autore non guadagnerà certo fama popolare in Italia, nè godrà profitti materiali, ma si meriterà dovunque il plauso sincero dei pochi studiosi presso i quali è sacro il culto dell'arte, ciocchè vale ben di più.

Chiudo con una raccomandazione all'autore: egli non si faccia

scrupolo di trascrivere la musica in chiave di *sol*, anzichè in *canto-fermo;* — anche colla notazione moderna si ha ogni mezzo per esprimere il ritmo indefinito delle melodie antiche. O. C.

OSCAR CHILESOTTI, Liutisti del Cinquecento. Contributo allo studio sulle origini della musica moderna (Lipsia. Breitkopf & Hartel, 1892.Testo italiano e tedesco).

Fra gli scrittori italiani di cose musicali il Dott. Oscar Chilesotti conta fra i primissimi. Munito di serî e profondi studî, egli da anni si occupa specialmente della musica antica di liuto ed in tale ramo egli mi sembra essere il più competente conoscitore della musica rispettiva non solo d'Italia, ma altresì delle altre nazioni. Delle sue numerose opere pubblicate (specialmente nella « Biblioteca di rarità musicali », ediz. Ricordi) molte concernono la ricchissima letteratura del liuto, l'istrumento tanto prediletto nei secoli XVI e XVII. L'importanza di queste è grande non solo per chi s'interessa del liuto, ma anche per la storia musicale in genere, giacchè dalle composizioni di questo istrumento puossi in parte ricostruire la storia della canzone popolare e della monodia molto meglio che dal canto fermo delle composizioni polifoniche, per quanto molte di esse abbiano a tema canzoni popolari. La storia di queste è per l'Italia ancora intieramente da farsi, non esistendo, che io sappia, nessuna raccolta di canzoni antiche come possiede la Germania nella raccolta limburghese e nel libro di Locheim. In tale penuria di fonti autentiche non ci resta che il metodo induttivo, ossia lo studio della musica che più alla canzone popolare si avvicina.

Il liuto nei secoli scorsi era diffusissimo e corrispondeva in certo modo al nostro pianoforte. Quantunque si trascrivessero per liuto composizioni polifoniche, si preferivano come più acconcie alla tecnica ed al carattere dell'istrumento danze e canzoni, che o si riducevano o si componevano nello stile delle esistenti. Nel Cinquecento e Seicento le raccolte di musica per liuto sono numerosissime ed offrono allo studioso una ricca messe per la conoscenza della melodia di quel tempo. Col subentrare di altri istrumenti più perfetti venne decadendo la musica del liuto, finchè esso fu intieramente abbandonato. Le raccolte suddette furono dimenticate nelle biblioteche, nè chi per curiosità le prendeva in mano poteva trarne profitto, essendo esse scritte per intavolatura di liuto.

Cosa questa fosse, e come si potesse decifrare non è qui il luogo d'esporre, e basti il dire, che per poter leggere un'intavolatura di liuto, specie di stenografia musicale complicatissima e variante secondo i paesi, sono necessarî lunghi e faticosi studî. Fra i più illustri cultori di questo ramo di musica vanno annoverati Gugl. Tappert ed il nostro Chilesotti.

Quale pazienza e quali cognizioni musicali siano necessarie per la trascrizione delle opere scritte per il liuto, può solo comprendere chi abbia consultato una di quelle raccolte, specialmente se manoscritte, in cui ogni nota richiede estrema attenzione ed assoluta famigliarità col sistema d'armonia antico in tanti riguardi diverso dal nostro.

Ma il frutto di sì difficile e conscienzioso lavoro è tale da ricompensare la fatica. Leggendo le composizioni di liuto trascritte da Chilesotti sembra di trovarsi in un altro mondo musicale assai diverso dall'odierno e che si potrebbe paragonare al periodo delle origini nella letteratura. La nuova opera pubblicata contiene 139 composizioni di più maestri, molti dei quali italiani, tratte da una quantità di intavolature stampate e manoscritte esistenti nelle biblioteche d'Italia. Esse sono di diverso valore, ma quasi tutte interessanti per qualche motivo e scelte con grande perizia onde darci un quadro possibilmente completo della musica dell'epoca. Noi vi troviamo rozze e semplici danze e canzoni armonizzate senza arte accanto a pezzi, che tanto per l'ispirazione che per la fattura ci sorprendono e sembrano alle volte per l'arditezza della modulazione ed il ritmo preludiare all'epoca moderna. In quasi tutte queste opere poi il sentimento della tonalità maggiore o minore è deciso.

Alcune portano titoli di canzoni e sono certo riduzioni di queste, sicchè riesce abbastanza facile il ricostruirle.

La nuova pubblicazione s'indirizza nella sua forma precipuamente ai cultori della storia musicale. Opera utilissima ci sembrerebbe la riduzione per pianoforte delle migliori opere pubblicate in questa raccolta e nell'antecedente: « Da un *Lautenbuch* del Cinquecento » (Breitkopf e Härtel, 1891), onde renderle più varie ed accessibili ad un pubblico maggiore. Nè cosa inutile ci parrebbe il dare succintamente una spiegazione dell'intavolatura e del metodo di leggerla, come fa p. e. Wasielewsky nella sua *Storia della musica istrumentale nel secolo XVI*.

La storia della musica italiana è per il periodo antecedente ai Fiamminghi poverissima di notizie ed ancor più di documenti musicali. A chi intraprenderà a scriverla, le opere di Chilesotti offriranno materia utilissima di studio e materiali di grande importanza. E per finire non ci resta che esprimere il desiderio, che l'egregio Chilesotti continui per la via in cui si è messo e ci dia, per la competenza che egli ha, altre opere simili, che tornano di sì grande giovamento alla scienza musicale e servono a portare nuova luce su di un periodo ancor tanto poco esplorato.

Dott. ALFREDO UNTERSTEINER.

Sunto storico precedente le illustrazioni di alcuni cimelii concernenti l'arte musicale in Firenze, letto dall'accademico residente Prof. Cav. Riccardo Gandolfi nell'adunanza del dì 3 luglio 1892 (Firenze. Tip. Galletti e Colli).

Il prof. Gandolfi dettò questo sunto storico ad illustrazione dei preziosi cimelii musicali, i cui tipi, in eleganti riproduzioni fotografiche, furono offerti dal Comitato fiorentino alla città di Vienna per l'Esposizione di musica del 1892.

L'Autore vi adombra con chiara rapidità di stile lo svolgimento della musica fiorentina dai canti delle Confraternite de' Laudesi nel mille trecento — accostantisi alla canzon popolare per l'accento ritmico e per la simmetria del periodo musicale — alle composizioni de'maestri del secolo XV, che primi cercarono di modellare sul ritmo poetico la forma musicale e di trasfondere in questa il sentimento della parola; e dalla musica — dotta a un tempo e inspirata — dei canti carnascialeschi, alle origini del melodramma, sorto per opera di quella *Camerata Fiorentina* in cui rivissero gli spiriti della più aristocratica coltura del Rinascimento.

Alla storia del melodramma è documento importantissimo la lettera, pubblicata dal Gandolfi, di un contemporaneo del Caccini e del Peri, Pietro Bardi.

Il libro si chiude con alcuni cenni intorno a Giovanni Animuccia, a Luigi Cherubini e a Luigi Gordigiani. Chiarezza di dettato e copia di dottrina fanno di questo « sunto storico » un'utile e attraente lettura. R. G.

RADICIOTTI Prof. G., Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia. Notizie e documenti (Tivoli. Tip. Majella, 1893. Depositari G. Ricordi e C.).

L'intento dell'autore nella pubblicazione di questo volume fu, come egli stesso si esprime, di esporre l'intera storia del teatro di Sinigaglia collegandola con lo sviluppo dell'arte drammatica e segnatamente con quello dell'arte musicale. Il libro è diviso in 4 parti: nella 1ª l'A. fa la storia del teatro, incominciando la sua narrazione (sempre documentata) dagli inizi, quando per le rappresentazioni era sufficiente la sala maggiore del palazzo pubblico, nella quale veniva temporaneamente costrutto il palcoscenico (sec. XVI). Tratta poi dei teatri privati nel sec. XVIII; passa in seguito alla costruzione del teatro compiuta nel 1752 e discorre delle sue vicende fino alla costituzione della dote stabile da parte del Municipio (1816). Da quell'epoca incomincia lo splendore degli spettacoli che diedero al teatro di Sinigaglia notevole importanza artistica ed esercitarono una vera influenza economica sulle vicende della città. Provvisto

al decoro degli spettacoli, si pensa al restauro della sala per opera di Pietro Ghirelli. Nel 1838 un terribile incendio distrugge completamente l'edificio, ed il susseguente anno si dà principio ai lavori per la costruzione del nuovo teatro, che sorge per opera di Vincenzo Ghirelli.

Nella 2ª parte troviamo la storia anedottica degli spettacoli rappresentati nel pubblico teatro di Sinigaglia dal 1566 al 1892, ricca di interessanti notizie, specialmente in riguardo alla esecuzione degli spettacoli, ai patti col Municipio, ecc., attinte queste notizie il più delle volte alle fonti originali.

La 3ª parte ci presenta il risultato delle indagini storiche; in essa l'A. segue l'arte musicale, che muovendo i primi passi sullo scorcio del 600, viene man mano progredendo fino alla 1ª metà del secolo nostro, e di poi rapidamente declina fino ai nostri giorni, e di questa decadenza l'autore cerca pure di spiegare le cause.

La parte 4ª comprende le biografie di tutti i musicisti sinigagliesi, e nell'appendice finalmente troviamo una raccolta di documenti, che mentre aggiungono serietà d'importanza al libro, presentano al lettore notizie curiose ed interessanti. G. B.

GIUSEPPE ZIPPEL, I Suonatori della Signoria di Firenze (Saggio) (Trento. Zippel, 1892).

Importante per la storia dei costumi italiani nel medio evo, il saggio del sig. Zippel interessa pure nel campo dell'arte musicale per quel periodo, così scarsamente noto, che precede il Rinascimento. Vi si tratta di cennamellari, cemballari, tubatori, pifferari, trombetti, ecc., eletti dai Priori della repubblica fiorentina per il fasto del Comune dal 1292 fino a quando coi Medici l'arte, salita a maggior perfezione, ottenne onori e favori più seri. È fatta menzione degli stromenti usati in quell'epoca: cennamelle, nacchere, cembali, pifferi, bombarde, cornette, cornamuse, tromboni, viole, liuti, ecc., che l'A. illustra con molta dottrina e con mirabile sobrietà di parola.

Circa la musica che si eseguiva, lo Zippel dice che dessa doveva essere ben primitiva, e tale da non richiedere molta abilità nei suonatori; la cennamella (flauto) tuttavia e il cembalo (cerchio munito di sonagli) accompagnavano con bell'effetto certe canzoni popolari.

Varî documenti riguardano, sempre nell'argomento, altre città della Toscana. O. C.

ANTONINO AMORE, Vincenzo Bellini. Vita, studi e ricerche (Catania. Nicolò Giannotta editore, 1894).

La compilazione di questo libro, riscontro perfetto della prima parte pubblicata nel 1892, è dovuta ad un entusiasmo, che non ha confini, e che talora degenera in sentimentalismi ingenui e puerili. Se la storia degli artisti e della loro attività fosse spoglia di quel che vi aggiungono il sentimento personale e la preoccupazione di più specie di interessi locali e individuali, quale maggior vantaggio non arrecherebbe essa alla vera cultura!

La critica o la storia, come l'intende l'autore di questo libro, corre serio pericolo di guastare là dove essa vorrebbe giudicare dirittamente.

Tuttavia, la diligenza dell'autore nel raccogliere notizie, lettere e documenti di ogni specie, per magnificare il suo idolo, è sì lodevolissima. Una maggior conoscenza delle cose musicali gli avrebbe però risparmiati certi trascorsi come, ad esempio, quello di comprendere Panseron fra i *grandi* musicisti, nominandolo accanto a Méhul, a Bojeldieu ed a Chopin. L. T.

MARIANO MAGNANINI, Discorso letto nella Accademia tenuta in onore di Gioacchino Rossini dai Soci del « Convegno dei buoni amici » nel giorno 11 dicembre 1892 (Pesaro. Stab. Annesio Nobili, 1893).

L'autore fece opera nuova studiando in Gioacchino Rossini essenzialmente il cristiano, anzi il cattolico. Chi l'avrebbe detto? Il maestro epicureo, alla cui gioiva fantasia l'arte musicale deve la più larga e schietta e vivace onda di comico riso, si trasforma in queste pagine in un povero melanconico asceta, pieno di fede « nei Sacramenti della Chiesa » e di devozione « in Maria Santissima e in Gesù Crocifisso »!

Gioacchino Rossini si lagnava nel 1865 « delle frottole e delle assurdità » inventate dai suoi biografi. O che direbbe dei commemoratori? R. G.

ENRICO PANZACCHI, Commemorazione di Gioacchino Rossini. Nell'*Annuario* dell'anno X del Liceo Musicale Rossini (Pesaro. Stab. Annesio Nobili, 1893).

Questo discorso, elegante nello stile, assai elevato nei concetti, fu pronunciato dal prof. Panzacchi il 29 febbraio 1892 nel Salone dei Concerti del Liceo musicale di Pesaro, in cui convennero in solenne adunanza gli Accademici rossiniani. R. G.

ADALBERTO SVOBODA, Illustrierte Musik-Geschichte. Mit Abbildungen von Max Freiherrn von Branca (Stuttgart. Verlag von Carl Grüninger, 1892-1894. Due volumi).

Nel primo volume di quest'opera è trattata la storia della musica, tal quale essa si manifesta presso i popoli primitivi e le nazioni dell'antico mondo, con speciali riguardi allo stato attuale della pratica musicale fra i popoli d'Oriente. A questo fine sono utilizzati gli studî apparsi in questi ultimi anni specialmente in Germania, non che le opere degli antichi scrittori greci e romani. Le notizie, per quanto fuggevoli, sono ordinate, esposte con facilità e chiarezza; il tutto desta un interesse innegabile, specialmente poi quando, a confortare le asserzioni, vengono citati brani di canti popolari o di danze, il che avviene abbastanza spesso. Anche per ciò che si riferisce alla conoscenza degl'istrumenti, vi ha quel che basta, per essere utile ad ogni compositore di musica. Soltanto l'armonizzazione dei canti popolari poteva essere, in generale, meno ricercata, meno moderna e meno sull'uso della musica occidentale. Noi sappiamo però quanto ciò sia difficile, e come uomini della maggiore competenza vi abbiano trovato ostacoli. Siamo perciò ben lontani dal farne colpa all'autore.

Anche certe notizie intorno alla musica dei Greci, ai loro sistemi, alla loro filosofia, richiederebbero di essere meglio ordinate, maggiormente svolte e discusse. Poichè, in tal caso, il condensamento della materia che l'autore si è prefisso, non approda ad alcun che di pratico. Meglio e di più doveva dirsi, per es., circa la base, sulla quale si stabiliscono le scuole dei *Matematici* e degli *Armonici*, per rilevarne poi la influenza, che i diversi loro principî esercitano sulle nuove correnti della musica occidentale al medio evo.

È questa una delle principali lacune, di cui si risentono le molte deficienze del secondo volume dell'opera.

In questo secondo volume, anzitutto, lo sforzo fatto dall'autore per condensare tutta la materia, diremo così, di fermentazione, che si agita nella musica del medio evo sino alla Rinascenza, non riesce che a darci una rappresentazione imperfetta. L'origine popolare della forma d'arte, l'opera dei contrappuntisti, la distinzione e l'influenza delle scuole, le derivazioni moderne del canto polifono e delle specie monodiche, sono l'oggetto di quistioni troppo importanti, perchè vi si possa accennare col solo esame superficiale.

La seconda parte di questo volume, più che una propria storia della musica, è una raccolta, quanto mai modesta, di cenni biografici intorno ad alcuni maestri eminenti. Indarno noi cercheremmo una giustificazione ed una connessione dei fatti. Interi periodi della storia dell'arte vi sono appena accennati; e noi vogliamo credere,

che questo secondo volume, o almeno la sua ultima parte, più che altro biografica, sia stata compilata coll'intendimento di offrire un libro di lettura, in qualche modo istruttivo, per i musicisti di professione, piuttostochè con quello di offrire un contributo alla storia della musica, che in tal caso ci ha ben poco o quasi nulla a vedere.

Le illustrazioni, in parte ben riuscite, costituiscono un elemento utilissimo alla chiarezza dell'opera. L. T.

C. HUBERT H. PARRY, Summary of the History and development of mediaeval and modern european music (Novello's Music Primers, IV, 42) (London. Novello, Ever and Co.).

È un compendio della storia della musica vocale e strumentale, in tutte le sue forme, dai tempi di Ubaldo e di Guido fino ai giorni nostri. Illustrare in poco più di cento pagine un tal periodo della storia dell'arte, nel quale l'evoluzione sembra rifarsi, specializzando ed elaborando mille forme diverse, dell'inerzia dei periodi precedenti, non è certo facile opera. I fatti son così numerosi, così varii, così complessi che non sempre riesce di afferrare le leggi generali che li governano. E son queste che specialmente importa mettere in luce in cotali lavori di compendio, se non si vuol riuscire ad un'arida ed inutile esposizione di fatti, di nomi e di date. Da questo criterio è partito il Parry nella compilazione del suo sommario — dichiarando che egli intese a dare un'idea delle circostanze che han fatto la musica quale essa è al giorno d'oggi, preoccupandosi dei fatti soltanto in quanto hanno relazione diretta col progresso dell'arte. Lo scopo, in complesso, si può dire raggiunto. La messe delle notizie positive è abbondante così da poter offrire anche ai profani una conoscenza abbastanza completa della storia dei musicisti — mentre la distribuzione di essa secondo i varii generi musicali e le illustrazioni estetiche e critiche che la accompagnano permettono di scorgere nella successione dei fatti il processo ideale dei principii. Specialmente interessante è il capitolo II, che illustra la musica inglese sotto i Tudor e gli Stuardi — e, in generale, le pagine dedicate alla storia della musica inglese, così poco e male conosciuta dalla maggioranza. La rigorosa esattezza dei dati di fatto non è sempre confortata dall'abbondanza e dalla oggettività dei giudizii. Qualche affermazione non è pienamente giustificata; per es. questa, a pag. 21: « Monteverde sta alla testa dei moderni compositori che mirano più all'effetto che all'arte. Carissimi alla testa di quelli che si curano più dell'arte che dell'effetto ». Così, parlando di Palestrina (pag. 8) si notano i pregi delle opere sue, ma non si parla della sua importanza speciale nella storia della musica religiosa. Così, infine, troppo

scarse sono le dilucidazioni intorno alla riforma wagneriana (pag. 106) e imprecisa sembra l'affermazione (ibid.) che « Wagner riserbò le più belle frasi melodiche ai punti in cui si richiedeva maggiore espressione, trattando il resto con il vecchio recitativo declamatorio: però con più ricco accompagnamento ». Son queste piccole mende che il nostro debito di critici ci impone di rilevare — ma che però non scemano l'alto valore del libro del dotto musicista e dell'arguto critico inglese. C. J.

CUMMINS H. WILLIAM, Biographical dictionary of musicians (London. Novello, Ever and Co., 1893, in-12°).

È questo un dizionarietto fatto con criteri di utilità pratica e che torna certamente utile a quanti si ocupan delle discipline musicali.

L'A. ci presenta in una prima parte l'elenco di tutti i musicisti disposti in ordine alfabetico; di fronte ad ogni nome troviamo l'indicazione dell'epoca in cui visse il personaggio indicato.

Nella seconda parte l'A. dispone pure in ordine alfabetico il nome dei musicisti più celebri, e segna a fianco l'anno di età in cui morirono. Il libro è specialmente importante per quanto riguarda i contemporanei. G. B.

Critica.

« Falstaff », Commedia lirica di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi. Giudizi della stampa italiana e straniera (Milano. Ricordi e C.).

È un volume di 296 pagine; raccoglie, diligentemente ordinati, i giudizi che sul geniale capolavoro publicò la critica delle principali gazzette italiane, francesi, tedesche, spagnuole ed inglesi dopo la prima e la seconda rappresentazione del *Falstaff*. Il libro si chiude con la descrizione delle « onoranze rese a Giuseppe Verdi » dalla famiglia artistica, dal Senato e da' Sovrani, in quella che fu splendida festa dell'arte italiana. R. G.

G. A. PINTACUDA, Scritti vari (Palermo-Torino. Carlo Clausen editore).

Del Pintacuda son noti i versi che lo manifestarono poeta elegante e originale; questa raccolta palesa il critico e il pensatore. Il penultimo degli « Scritti varii » ha per titolo « realismo musicale » e prende occasione da una poesia al Wagner della signora Ceccoli Gentili. L'autore dimostra con molta copia d'argomenti come « *la « tendenza della musica melodrammatica odierna a svolgere le « sue attitudini drammatiche secondando con la varietà del ritmo*

« *musicale la varietà del ritmo poetico nello svolgimento del dia-* « *logo e nella diversa intensità e forza dei sentimenti interiori* « *ed esteriori nel movimento della scena* », risponda a certe « esigenze del nostro spirito » dipendenti dallo stato della coltura moderna. Ed è pensiero per ogni riguardo giustissimo: peccato soltanto che il Pintacuda non abbia una conoscenza del drama musicale compiuta e sicura; il che gli toglie d'intendere e d'apprezzare in tutta la sua significazione il rinnovamento wagneriano. L'autore trascura troppi elementi dell'arte nuova e troppi ne disconosce quando scrive che « *l'unica novità sostanziale introdotta dalla* « *musica moderna nel melodramma è il canto declamato* »; e quando poi aggiunge che la bellezza della forma è inutile nella poesia del melodramma perchè l'armonia verbale, oltre che vinta da quella della musica, può essere distrutta « dalle esigenze del solfeggio », dimentica che il drama musicale tende appunto ad una fusione perfetta delle due arti, e alla poesia — un tempo asservita alla musica — lascia tutte le sue bellezze, e al verso conserva inalterato il valore degli accenti.

Le pagine migliori di questo studio sono quelle in cui, assai acutamente, s'indagano le differenze tra la musica e la poesia quanto all'espressione dei sentimenti. R. G.

CAMILLE SAINT-SAENS, Charles Gounod et le « Don Juan » de Mozart (Paris. Paul Ollendorff éditeur).

È l'esame di uno studio del Gounod sul *Don Giovanni* di Volfango Amedeo Mozart. L'autore consente in presso che in tutti i giudizii della critica gounodiana, per la quale dimostra un'entusiastica ammirazione. E nell'arte del Mozart — su la scorta del Gounod appunto — sopratutto loda l'euritmia, la grazia composta, la purezza della forma, la facilità onde il Maestro piega in mille diverse attitudini il linguaggio musicale procedendo e trascorrendo dal comico al tragico senza mai rompere l'unità dello stile. Solo — dove da queste lodi a un antico il Gounod trae argomento a censure su gli indirizzi che oggi prevalgono — Camillo Saint-Saëns, artista moderno, sorge in difesa cortese ma risoluta dell'arte moderna. E il suo pensiero è questo: che i pregi della musica del Mozart non potrebbero ricercarsi oggi, perchè essi, più presto che particolari all'artista, son proprii del tempo in che egli visse e di cui parlò colla naturale incoscienza del genio il linguaggio idealizzato: e che anche una età di decadenza come la nostra può, nell'espressione sincera del sentimento, assorgere a splendidi capolavori.

L'opuscolo è scritto con allettevole vivacità di stile. R. G.

CAMILLE BELLAIGUE, L'année musicale et dramatique (Paris. Librairie Ch. Delagrave).

L'editore Delagrave raccoglie in volume gli scritti pubblicati alla spicciolata dal Bellaigue nel mille ottocento novantadue. Il critico della *Revue des deux mondes* assorge di rado a un esame veramente elevato e originale; all'indagine severa egli preferisce, al simile di molti scrittori francesi, la *causerie* facile e arguta, se bene assai spesso superficiale. Agli scritti d'argomento musicale offrono materia per lo più i lavori della moderna scuola francese, di cui il Bellaigue è ammiratore convinto, come appare dalle pagine in cui discorre della *Salammbô* del Reyer, del *Samson et Dalila* del Saint-Saëns, della *Stratonice* del Fournier-Alix.

Il capitolo IV del volume si riferisce alla *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni. Il giudizio che ne dette il Bellaigue parve a molti parziale, ed è invece nella schiettezza sua giustissimo. E allo scrittore francese dobbiamo saper grado d'aver fatto avvertire a chi sembrava voler troppo agevolmente confondere e dimenticare, che l'opera del Mascagni non riassume in sè e non rappresenta per nulla l'arte italiana, per ben altri titoli gloriosa. R. G.

Opere teoriche.

GORDON SAUNDERS Dr. Mus. Examples in strict counterpoint (old and new) (London, New York. Novello, Ever and Co.).

Cotesta raccolta fa parte dell'utilissima collezione *Music Primers*, anzi è destinata a servire di complemento al trattatello di contrappunto del dottor Bridge, pubblicato nella medesima. Tutti gli esempi si riferiscono al contrappunto stretto (il *libero* essendo governato più specialmente dalle regole dell'armonia) a due, tre, quattro parti e alle loro relative cinque specie.

Gli ultimi illustrano i contrappunti più complicati da quattro a otto parti. Gli errori e le durezze talora son segnate, tal'altra no: lasciandosi allo studioso la cura di scoprirli. La scelta degli esempi — che mette a contributo le opere di J. J. Fux, Albrechtsberger, Beethoven, Cherubini, Fétis, Bonavia Hunt, et C. W. Pearce — è sempre giudiziosa.

Sul merito intrinseco degli esempi non è ora il caso di pronunziarsi; constatiamo solo che il Fétis non vi si dimostra mai contrappuntista così valente come fu storico geniale — e che il nostro Cherubini tiene incontestabilmente la palma nel non facile arringo. — L'utilissimo libro, che raccomandiamo specialmente agli studenti,

si chiude coll'analisi armonica della fuga n. 24 (del « Clavecin b. tempéré ») di J. S. Bach. C. J.

Strumentazione.

MEMORIA SULL'ORGANO DI S. VERDIANA in Castelfiorentino (Val d'Elsa). Fabbricato dalla Ditta Agati-Tronci di Pistoia, letta dal relatore della Commissione collaudatrice Cesare Ponsicchi, 15 giugno 1893 (Castelfiorentino. Tipografia e Cartoleria Profeti. Fasc. in-16°, pag. 27).

Accompagnata da un lusso di adesioni di illustri noti, quali il Mabellini, Mascagni e Mugnone, e di molti altri punto conosciuti nel campo dell'arte organistica moderna: firmata da una Commissione collaudatrice composta nientemeno che da quattordici membri, è apparsa la *Memoria sull'Organo di S. Verdiana*, fabbricato dalla Ditta Agati-Tronci di Pistoia.

Con riserve che si comprendono, ma tuttavia con evidente corredo di cognizioni, il relatore rende giustizia al movimento che in Italia si propaga per la riforma dell'arte organaria, o, per usare le parole del signor Cesare Ponsicchi, *all'ampliamento nelle sue basi fondamentali*, di tale arte. Le censure però che l'A. cortesemente rivolge a chi in Italia ha iniziato la riforma, si possono facilmente ribattere coll'osservare come, senza le pretese esagerazioni dei riformatori, nel nostro paese, chissà per quanto tempo ancora si sarebbe rimasti oggetto di ridicolo e di scherno da parte delle altre nazioni. Ognuno ricorda i giudizî portati sui nostri organi dai Fétis, dai Saint-Saëns e dai Van Elewyck.

A nostra volta faremo qualche osservazione al signor Cesare Ponsicchi. Egli attribuisce a Monteverde l'ardita innovazione della settima di dominante, mentre era già nota, non solo alle scuole italiane che lo precedettero — vedasi il Marenzio — ma benanco alle scuole fiamminghe, come lo attestano le composizioni del Gombert, del Verdelot, d'Josquin des Prés e di tanti altri. Egli parla della dolcezza dei ripieni dell'epoca di Callido e di Onofrio e si dimentica di accennare alla potenza dell'arte degli Antegnati.

Siamo pienamente d'accordo col chiaro autore quando dice di guardarsi dalla eccessiva ricerca di varietà nei registri dell'organo per non cadere in una falsa imitazione dell'orchestra: chè la proprietà del re degli strumenti (il maestro Piazzano nella sua adesione lo chiama addirittura *imperatore!?*) risiede nel *ripieno* e specialmente nel ripieno italiano, a cui la costruzione nostra non deve per nulla rinunciare.

Tuttavia ci sia permesso osservare ancora, che se la disposizione nel nuovo organo Agati-Tronci risponde, almeno all'apparenza, alle regole che ora si mettono in onore, quel *Clarone di 4 p:* e quel *Clarino dal secondo do*, non dovrebbero per nulla figurare nell'istrumento nel quale — e di questo lodiamo la Commissione esaminatrice che l'ha proposto — almeno venne saggiamente aggiunto il *Bordone* da 8 p.

Nell'organo espressivo il registro *Fagotto-Oboe* ci desta alcuni sospetti: così quel parlare di *effetti d'eco;* quei registri che *si aprono mediante manette a destra e sinistra del suonatore; i ritrapieno, uno a destra e l'altro a sinistra ancora essi;* la descrizione della meccanica un poco antiquata; infine la confessione fatta dallo stesso relatore che nell'occasione del collaudo di quell'organo vi si è eseguita musica nel genere classico fugato (scritta od improvvisata?); nel genere grave melodico; nel dolce cantabile; fino a quella nel *genere brillante*, ci fa nascere qualche sospetto, che noi dichiariamo però di soffocare colla miglior buona fede di questo mondo!

Intanto — se non altro — siamo lieti che le idee buone vadano camminando, poichè un organo di 56 tasti a registri intieri, due manuali a pedaliera di 30 note (speriamo reali), in Toscana, non è facil cosa trovarlo, nè dieci anni addietro si sarebbe creduto possibile ed ammissibile (1). G. F.

VORTRÄGE UEBER ORGELBAU, gehalten am Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien von L. A. Zellner (con 65 illustrazioni nel testo, 2 esempi musicali e 3 supplementi) (Vienna, Pest, Lipsia. A. Hartleben editore. Vol. in-16° di pag. 148).

Questi rapporti sulla fabbricazione degli organi, presentati al Conservatorio della Società degli amici della musica in Vienna dal chiarissimo autore, vengono ad accompagnarsi alle già importanti opere del Seidel, del Kothe, del Locher, del Toepfer e di tanti altri insigni che in Germania hanno trattato di tale materia. In Italia, sventuratamente, appena appena in questi ultimi tempi si è cominciato a vedere qualche breve operetta consimile ed a sperare in una futura letteratura dell'organo.

E se l'accennare a quanto si fa oltremonte può contribuire a rialzare la sorte dei buoni studî e ad assicurare un avvenire decoroso all'arte degli organari e degli organisti italiani, noi di buon grado ci occupiamo — pur brevemente — della nuova opera dello

(1) A questo proposito è dovere ricordare il nuovo organo costrutto dalla ditta Cesare Bernasconi di Varese a S. Maria Colle presso Lucca, inaugurato nel passato ottobre dall'illustre organista Enrico Bossi del Conservatorio di Napoli

Zellner. Il quale — giova notarlo tosto — più che altro nel suo libro tien conto dei progressi della fabbricazione tedesca, senza occuparsi gran fatto di quanto si opera altrove.

Dapprima tratta il ch. A. della costruzione dei mantici, e dal sistema *cuneiforme* passa ad illustrare quello a *lanterna* colle aggiunte di Cummins e di Cavaillé-Coll. Dà la giusta misura, le proporzioni e la cubicità di essi in ragione all'istrumento pel quale vengono destinati. S'intrattiene rapidamente, ma a sufficienza, del sistema pneumatico, dei canali del vento, della leva di Barker e della meccanica di trasmissione.

Ciò che ha fermata maggiormente la nostra attenzione nel bel libro dello Zellner è la parte da lui consacrata al sistema pneumatico applicato all'organo su vasta scala e non alla sola tastiera.

Per l'A. la meccanica tubolare pneumatica e la elettro-pneumatica costituisce uno dei maggiori progressi e forse la più importante conquista dell'arte organistica a' giorni nostri.

Del pari è svolta con larghezza di cognizioni la parte che riguarda la fusione del metallo e la formazione delle canne.

A pag. 124 è trattato dell'assieme dell'organo con l'aggiunta di prospetti di un grande e di un piccolo istrumento. Reca inoltre, illustrata convenientemente, la facciata d'un grand'organo senza cassa.

Il bel libro si chiude coll'elenco degli organi più rinomati mossi dai motori ad acqua, a gas, ad elettricità ed a vapore; colla tavola dimostrativa dei suoni prodotti dalle misture e dai ripieni, subordinatamente al suono principale; infine colla misura delle canne e la pressione dell'aria a seconda di ciò che può comportare ogni singola canna.

Insomma è un bellissimo ed utilissimo libro quello dello Zellner, che — in mancanza di opere originali — vorremmo veder tradotto in italiano allo scopo di educare alcun poco gli organari, gli organisti e specialmente i cosidetti collaudatori d'organo del nostro paese, i quali, fino a ieri, han sempre creduto che loro ufficio fosse semplicemente quello di provare l'organo con una *brillante sonata* e poscia sottoscrivere ..... all'ignoranza dei fabbricatori come pure a quella degli stessi organisti collaudatori! G. T.

MAHILLON V. CH., Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles (Gand. A. Hoste édit., in-12°).

Tra i coefficienti che formano il complemento obbligatorio dell'educazione musicale, due ve ne sono generalmente trascurati, che meritano un'attenzione speciale: l'organologia e la storia degli

strumenti. La prima dimostra, per mezzo dell'analisi delle parti costitutive degli strumenti, le leggi fisiche che determinano in ognuno d'essi la produzione del suono; la seconda permette di seguire fino ai nostri giorni le migliorie successivamente adottate nella fabbricazione degli strumenti.

L'istituzione dei musei strumentali sarebbe appunto determinata dalla necessità di aiutare lo svolgersi di questi due coefficienti.

Il museo del Conservatorio di Bruxelles che, sorto nel novembre 1876, quando il Rajah Sourindro Mohun Tagore, presidente della Scuola musicale di Calcutta e distinto musicologo, fece omaggio al re dei Belgi di una collezione delle 98 principali specie d'istrumenti in uso nelle Indie inglesi e che, mentre contava tre anni sono 172 strumenti, ne possiede ora quasi 600, ci presenta la 2ª edizione del suo catalogo, preceduto da un tentativo di classificazione metodica.

Scopo di questo catalogo è di mettere a disposizione del visitatore una guida che gli faccia conoscere il modo di distribuzione degli apparecchi sonori, gli faciliti le ricerche in mezzo alla loro sterminata varietà, e con qualche dato didattico gli presti un serio aiuto nello studio della storia e dell'organologia strumentale.

Il volume è arricchito di incisioni abbastanza nitide e chiare, e corredato di due indici, uno generale per materia e l'altro alfabetico.

G. B.

DUPUICH R., Traité de lutherie ancienne. La côte du violon (Paris. R. Fissore, 1894, in-12°).

Più che un trattato, questo volumetto vorrebbe essere un *vademecum* per l'acquirente di istrumenti ad arco. L'A. divide il libro in 3 parti, nelle quali categorizza i liutai a seconda delle scuole: scuola italiana, scuola francese, e scuola tedesca. In esse per ordine alfabetico nota, oltre il nome del fabbricante ed il tempo in cui visse, le qualità specifiche degli strumenti da lui fabbricati. Ogni parte poi è preceduta dalla tavola dei valori approssimativi di ogni singolo strumento. Lo scopo che l'A. si propone ci pare ben lungi dall'essere conseguito.

G. B.

Ricerche scientifiche.

LENNOX BROWNE et EMIL BEHNKE, La Voix, le Chant et la Parole. Guide pratique de l'Orateur et du Chanteur, traduit par le Dr. Paul Carnault sur la 14me édition anglaise (Paris. Société d'éditions scientifiques).

I due autori, citando Härtlinger nel primo capitolo del loro libro, dicono: « Pour l'enseignement du chant aussi bien que dans tous

les autres arts ou sciences, on ne peut atteindre la vérité et la perfection qu'en suivant strictement les lois de la nature. Si le chanteur novice n'apprend pas à voir dans le laboratoire mystérieux constitué par ses organes vocaux, non seulement il ne fera aucun progrès dans la culture de sa voix, mais encor il altérera et même détruira toutes ses dispositions naturelles ».

Su una serie di diciotto capitoli viene trattato ciò che ha rapporto alla voce e alla sua igiene.

Dopo una breve introduzione sul suono, le sue leggi e la parola, entra a parlare dell'anatomia e della fisiologia della laringe. Utilissimo capitolo è quello che tratta dell'igiene dell'apparecchio di fonazione per quanto specialmente riguarda i modi viziosi di respirazione, che sono spesso causa della perdita della voce, e anche di malattie generali.

Dopo una rapida corsa nel campo della laringoscopia viene a parlare della cultura della voce: è questo il capitolo più pratico e più utile del libro, dove ogni consiglio è appoggiato dalla relativa spiegazione fisiologica. Gli ultimi capitoli sono dedicati all'igiene generale del cantante e dell'oratore, alle malattie loro più frequenti, e vi è ancora come appendice un capitolo sul balbettare.

Questo libro è scritto con quell'intento pratico che distingue tutti i libri inglesi: le questioni scientifiche sono esposte nel modo più semplice e popolare, malgrado che Lennox Browne sia annoverato fra i più grandi laringologi esistenti; ma sono i suggerimenti pratici che formano di questo libro un tesoro per i cantanti, e in questa parte spesso si sente il lavoro del collaboratore del dott. Lennox Browne, Emil Behnke, che fu, al dire del Browne, un ottimo cantante.

Ora che il libro è tradotto in francese, potrebbe venire a cognizione dei nostri cantanti e accrescere il loro patrimonio intellettuale, sovente assottigliato, con beneficio dell'arte ma specialmente con loro giovamento. G. P.

Musica.

***GIUSEPPE MARTUCCI**, Composizioni per pianoforte* (Sei volumi, formato in-4° grande, *Biblioteca del Pianista*, Edizione Ricordi).

Ottima idea ebbe la Casa editrice Ricordi di pubblicare riunite le composizioni del Martucci. Sono sei magnifici volumi, accompagnati dal ritratto e da qualche cenno biografico di questo insigne

pianista compositore. Diamo, per comodità dei lettori, la distribuzione delle Opere nei vari volumi.

Il primo, formato da composizioni giovanili, comprende l'Op. 2 fino all'Op. 23 (inclusa). Il secondo volume va dall'Op. 24 fino alla 34, e comprende due Capricci, quattro Romanze, tre Notturni, due Fughe, due Barcarole, due Pensieri musicali, uno Scherzino, un Canto Religioso ed una Sonata. Il terzo abbraccia l'Op. 35 fino alla 43: sono Notturni, Pensieri musicali, pezzi con diverso titolo, ecc. Nel quarto abbiamo l'Op. 44 fino alla 50: vi sono tre Valzer, tre Romanze, una Tarantella, ecc. Nel quinto volume (dall'Op. 51 alla 58) noto tre Scherzi, uno Studio, una Fantasia, l'Impromptu-Fantasia, un Capriccio, una Serenata ed un Tema con Variazioni. Il sesto volume va dall'Op. 60 fino alla 70 ed alla Romanza facile: sono Scherzi, Preludi, Notturni, Barcarole, ecc.

Questa splendida raccolta ci permette d'abbracciare per intero la figura del compositore. All'opera artistica del Martucci ha contribuito l'influenza dei nostri più grandi musicisti del pianoforte; sopra tutti si rivelano quasi costantemente Chopin e Schumann. Col primo il Martucci ha comune la finezza, una grande intimità, la delicatezza e, quasi direi, la fragilità del sentimento; del secondo v'ha il carattere vaporoso e misterioso, l'umore bizzarro ed irrequieto, il brusco passaggio dalla più sfrenata vivacità al più grande raccoglimento; aggiungasi, oltre questi autori, in alcune pagine di sapore classico la seducente e graziosa semplicità di Scarlatti. Meno appariscente, ma non minore, è l'influenza di Beethoven, che si manifesta in modo più generale nello spirito di alta idealità e nel rispetto con cui l'arte è tenuta — e così deve essere — in conto di religione.

Tutte queste influenze però non fanno mai velo alla personalità dell'artista, che, presente di continuo, attira la nostra simpatia: personalità che si potrebbe definire un contrasto fra il carattere vivace e focoso dell'uomo meridionale (sotto questo aspetto l'originalità è forse maggiore) e tra quello più pensieroso e sognatore dell'uomo del Nord.

La musica del Martucci incontra nella sua difficoltà d'esecuzione in gran parte un ostacolo alla sua diffusione: certo non può che essere bene accolta da quanti del pianoforte non fanno un semplice strumento di tortura per sè e pel prossimo; e sarebbe nostro desiderio che le composizioni meno difficili di questo compositore, che sì altamente onora l'arte italiana, sostituissero molte cose scipite, che, sotto l'usbergo d'un nome esotico, sono generalmente di moda nei nostri *salons*. A. E.

P. ABBÀ-CORNAGLIA, Una partita a scacchi. Melodramma in un atto **(Edizione per canto e pianoforte).**

L'A. si è proposto di musicare il notissimo bozzetto medievale del Giacosa sugli stessi versi martelliani, praticando soltanto qua e là qualche taglio richiesto dalle esigenze melodrammatiche.

Dalla *quasi prefazione* che precede l'opera, in ordine alla maggiore o minore musicabilità del verso martelliano, pare che l'A. abbia dato al suo tentativo un significato ed una portata, secondo noi, eccessivi. La *forma* del verso ha certo una tal quale importanza, in quanto il verso contiene già in sè, potenzialmente, la melodia; ma è ben povera cosa di fronte al *contenuto*, su cui deve portarsi la vera questione della musicabilità, del carattere lirico. Per noi quindi l'opera dell'A. non rappresenta che un capriccio, una bizzarria personale senza alcun serio valore d'universalità, di progresso artistico. Questo, come questione pregiudiziale. Venendo al punto di merito, dobbiamo convenire che la monotonia del verso martelliano costante è stata bene evitata dalla varietà dei ritmi e delle idee melodiche. Ma il Maestro avrebbe dovuto mantenere rigorosamente, ed era l'essenziale, la promessa, fatta nella prefazione, di *non mai tagliare o ripetere versi o parole.* Ora ci duole constatare che troppo spesso i versi del Giacosa subiscono, nella partizione, tali violenze da cambiare di pianta natura. Citiamo:

Pag. 7, *ah! sì, fonderò un convento per farmene badessa.....*
Pag. 9, *a superar la fossa del mio castello*
Pag. 41, *ah! non avevo un padre che premio al mio valor*
baciasse la fronte al vincitor.....
Pag. 62, ... *ma tu ignori che s'ei perde è deciso*
Pag. 64, ... *la gioia è così piena in quell'occhio nero,*
così lucente è il pensiero.....
Pag. 67, ... *ti guardo negli occhi che sono belli!*

Quanto alle ripetizioni, richiamiamo l'attenzione alle pagine 39, 60, 67. Infelicissimi, poeticamente, e non richiesti da nessuna imperiosa necessità drammatica, così la canzone di Iolanda come il quartettino, dei quali non sappiamo a chi attribuire il..... demerito.

Sotto il rispetto musicale, non sempre, pur troppo, la prosodia lirica combacia colla poetica. Le parole sono sforzate quasi quanto i versi.

Considerata adunque per sè, indipendentemente dalla parola, la melodia ha un certo pregio. È larga, spontanea, copiosa, pregi però che sono a tutto danno della plasticità, della concettosità, della individualità. In generale, poi, la musica dell'A. sorprende. Vi si scorge

un uomo che vive appartato dal movimento musicale contemporaneo e che prosegue un ideale d'accordo più coi principii di trent'anni addietro che non coi nostri.

Qualche lieve accenno al sistema dei motivi conduttori non basta a mutare il nostro giudizio. Di questa *sincerità* artistica di un uomo che non cerca di sforzare la propria natura va tenuto gran conto; ma si persuada il Maestro che i tempi volano, e gli ideali mutano — e che per le forme artistiche un anno conta dieci.

* *

VOELKERLIEDER für vierstimmige Männerchöre. Raccolta di 150 Composizioni religiose e profane di tutti i paesi del mondo, a cura del Dott. K. A. Hermann (Lipsia. Julius Klinkhardt. Vol. in-12° di pag. IV-228).

Si tratta di una raccolta di canti popolari sulla cui autenticità abbiamo i nostri riveriti dubbi. Meglio ancora; fermandoci ad esaminare le poche canzoni che portano il nome d'autori italiani, i quali sono: Palestrina, Cherubini, Rossini, Donizetti e Bellini, troviamo che la riduzione per voci d'uomini, fatta dal dott. Hermann, di melodie concepite in modo affatto diverso, accomodate poi su testi d'occasione, non può incontrare il nostro gusto. Simili raffazzonamenti non li possiamo comprendere.

Può passare ancora il canto di Palestrina, ma l'*Ave Maria* di Cherubini (composta dall'autore per una sola voce con accompagnamento di pianoforte), i cori della *Lucrezia Borgia* e della *Norma*, ridotti ad *usum delphini*, ci lasciano molto insoddisfatti.

Dopo tutto noi desidereremmo che i nostri grandi maestri godessero di una popolarità più ossequiosa per le loro opere.

Perchè di Donizetti il dottor Hermann non ha preferito i cori della *Figlia del Reggimento* e della *Linda*, e di Bellini quei della *Sonnambula*, che avrebbe potuto mantenere quasi all'originale?

Per le canzoni francesi, spagnuole, russe, czeche e serbe, l'A....., giustamente, ha preferito affidarsi ai canti popolari tradizionali di ogni paese; meno che per due riduzioni di composizioni di Glinka.

I più interessanti della raccolta a noi sembrano i canti svedesi di Augusto Söderman. Caratteristica la *Marcia di Nozze* — *Nella Chiesa* — *Auguri* — e *Nella casa nuziale*, canzoni riunite tutte sotto al titolo di *Nozze campestri*.

Il resto ci sembra abbia tutto una stessa tinta, punto originale e caratteristica. E ci appoggiamo ad un fatto. Il canto armeno *La figlia del cielo* non contiene nulla, proprio nulla che appartenga per tonalità, ritmo ed espressione alle proprietà del vero canto armeno. Tutt'al più sarà un adattamento od una riduzione di qualche

melodia che si avvicina all'armena. Non certamente una melodia originale rivestita dell'armonia — se tale può chiamarsi — prediletta dagli Armeni, nè guidata dal ritmo vago che dona tanta attrattiva al canto di quel popolo orientale.

Chi scrive da Venezia, visitatore assiduo della poetica isola di San Lazzaro ove i RR. Padri Meckitaristi, con a capo il dottissimo Arcivescovo Mons. Giuriekan, si occupano del loro canto patrio, è in grado di saperne qualche cosa.

E quello che scriviamo del canto popolare armeno lo dobbiamo ripetere per tutti gli altri canti orientali della raccolta. La riduzione ha fatto perdere ogni originalità a quasi tutti i canti cosidetti popolari, presentati al pubblico dal dottor Hermann. Valga il vero. Chi ha viaggiato le regioni meridionali dell'Italia può dire quali nascoste ricchezze ritmiche, tonali e melodiche, contengono le canzoni napoletane e siciliane.

Ma *le vere canzoni nazionali*, non quelle di Piedigrotta; ma quelle che si sentono cantare a Sorrento, a Capri dai pescatori, come a Castrogiovanni, a Piazza Armerina ed a Caltagirone dai zolfatai. Quella è la vera canzone popolare affatto sconosciuta pur anco da noi, ed appena lontanamente adombrata dal Mascagni nella sola *serenata* a sipario calato, della *Cavalleria rusticana*.

Il Bourgoult-Ducodray anni sono viaggiò l'Oriente der incarico del governo francese e per fare degli studî sulla musica di quei popoli. Pubblicò appresso una buona raccolta di canzoni popolari degli Arabi e dei Greci d'Oriente. Senza far torto al dottor Hermann, essa è infinitamente superiore ed assai più utile che non il suo lavoro.

Malgrado le nostre osservazioni, ciò che lodiamo sinceramente nel dottor Hermann è il vantaggio morale che la sua pubblicazione può recare. Noi che avemmo l'indimenticabile fortuna di vivere per qualche tempo fra i figli di Arminio, sappiamo quanta parte abbia nell'educazione morale e materiale del popolo la diffusione di buone canzoni popolari. In Italia purtroppo abbiamo smarrito le caratteristiche melodie speciali delle varie regioni, e ci troviamo di aver sostituito le più triviali, oscene e scandalose canzoni da trivio. In ciò la nazionalità delle melodie popolari si è affermata *splendidamente*, da Piazza San Marco al Colosseo; dalla Galleria Vittorio Emanuele all'Acquasola; dai Portici di Po alla Riviera di Chiaia; come dal Foro Italico a Lung'Arno.

E quel che è peggio si è che non vediamo accenno alcuno il quale tenda a restaurare da noi la canzone popolare caduta tanto al basso.

Quindi non ci resta che da invidiare raccolte come quella del dottor Hermann. G. TEBALDINI.

« *Le Figaro Musical* » (Paris. Paul Dumont).

Questa elegante pubblicazione mensile apparve nell'ottobre 1891. Fondata sotto il patronato e colla collaborazione dei più noti musicisti francesi, essa si propone di diffondere il gusto musicale, propagare la gloria dei maestri francesi, dirigere lo studio dei pianisti ed indicare loro i mezzi di conoscere, eseguire e gustare i capolavori. Comprende musica antica e moderna; nella prima parte i capolavori classici sono presentati nella loro forma *originale*, senza le alterazioni subìte in edizioni successive: sono però corredate della digitazione e di note ed indicazione di stile; la parte moderna comprende opere dimenticate di buoni compositori ed opere inedite.

È redattore capo del *Figaro Musical* il signor J. Urich, compositore di alcune opere, di cui una, *Flora Macdonald*, fu rappresentata a Bologna. Nel suo primo anno questa pubblicazione, fedele al suo programma, alternò la musica classica colla moderna. La direzione del lavoro musicale, affidata al noto compositore pianista, signor G. Pfeiffer, è fatta colla massima cura; ogni pezzo di musica classica, oltre utilissimi consigli sull'interpretazione, è anche accompagnato da qualche notizia storica ed anedottica relativa. A ciascun numero va pure unita una breve cronaca musicale del mese, fatta dal critico, signor C. Darcours. Nella raccolta del 1893 non figura più che la sola musica moderna, per canto o pianoforte, quasi tutta di autori francesi; vi si aggiunge però una parte nuova di varietà e curiosità musicali, nella quale, oltre cose rare, vi sono molte canzoni e danze nazionali, scozzesi, scandinave, chinesi, persiane, ecc.

Non tutte le composizioni moderne pubblicate dal *Figaro Musical* sono di egual valore; accanto a quelle di pregio non fanno difetto quelle mediocri e vuote, oltre qualcuna, su cui la smania del nuovo conduce a stranezze ed a cacofonie insoffribili. Tuttavia questa raccolta, grazie all'abilità che in Francia consimili pubblicazioni hanno di sapersi adattare al gusto del pubblico, può essere un documento sull'indirizzo musicale francese contemporaneo. A. E.

« *Mam'zelle Carabin* ». *Opérette en trois actes. Paroles de M. Fabrice Carré, musique de M. Émile Pessard* (Paris. Paul Dupont).

L'*ouverture* è tutta l'operetta, dalla *chanson du quartier latin* al *Rondeau Pantomime:* non un'idea più, non una meno. Sì l'una che l'altra se hanno tutti i requisiti per piacere al pubblico de' « Bouffes Parisiens », viceversa hanno tutti i requisiti per dispiacere alla critica, anche la meno esigente. Poche e vecchie arie di danza imbastite insieme come meglio cápita, e invano stimolate da

incessanti e fastidiose *alterazioni*; poco buon gusto e mancanza assoluta di vera comicità. In compenso, è il trionfo del ritmo. Ritmo e null'altro. G. J.

HENRY PURCELL, Fourteen pieces for the violin. The pianofort accompaniment, marks of expression, bowing, and fingering by Arnold Dolmetsch (London. Novello, Ever and Co.).

È veramente deplorevole che Enrico Purcell (1658-1695), di cui gli Inglesi vanno a ragione orgogliosi come del loro più grande maestro, sia così poco conosciuto in Italia. Eppure egli avrebbe tanto diritto alla cittadinanza italiana, non fosse che per la sua straordinaria ed inesauribile vena melodica! Si può dire ch'egli riunì e fuse, pur con uno stampo prettamente nazionale, gl'indirizzi che all'opera avevano dato Monteverde e Carissimi in Italia, e Lulli in Francia. Oltre alle opere (di cui la principale è *Re Arturo*) Purcell produsse una gran quantità di musica strumentale e vocale, sì profana che sacra. Cotesti quindici pezzi per violino che la Casa Novello ha testè pubblicati, servono abbastanza bene per dare un'idea generale della personalità musicale del Purcell. Melodia spontanea, fresca, ben periodata — un certo profumo d'antico che non esclude un certo sapore di modernità — un sistema armonico oramai mondo delle asprezze care alle orecchie medievali — ecco i pregi essenziali che si riscontrano specialmente nel *Song-tune* (n. 2), nel *Canaries* (n. 5), nell'*Horpipe* (Marinaresca) (n. 6), nella *Giga* (n. 11). C. J.

Madrigals by English composers of the close of the fifteenth century. Prepared for the members of plainsong and mediaeval music Society (Edizione di soli 250 esemplari. London. Novello, Ever and Co., 1893).

La Società pel canto fermo e la musica medievale di Londra prosegue con ardore le sue pubblicazioni, non mai abbastanza lodate per l'utilissimo contributo ch'esse portano alla storia della musica.

Ora è la volta di sei madrigali del XV secolo, estratti dai manoscritti del museo britannico, e tradotti in notazione moderna dal Dott. C. W. Pearce e dal signor C. F. Abdy Williams. Il secondo e il quinto sono anonimi, il primo e l'ultimo sono di Re Enrico VIII, il terzo di Edmondo Targes, il quarto di William Newark; le parole del secondo si vogliono attribuire a Shakespeare.

Non potremmo dire che siffatta musica convenga ancora al sentimento musicale moderno, all'atteggiamento che il nostro senso acustico ha assunto nell'attuale stadio di sua evoluzione. L'indeci-

sione tonale, l'indeterminatezza del ritmo, le asprezze armoniche, quali le successioni di seconde, di quinte e di settime, ad ogni passo ricorrenti, specialmente nel primo, non ci permettono di considerare questi madrigali altrimenti che come documenti curiosi e interessanti di un certo periodo della storia musicale. Se, nella tecnica e in quel certo colorito speciale che, predominante in Palestrina, si volle chiamar sentimento di religiosità, richiamano qualche volta al pensiero il grande Italiano, ne fanno anche vieppiù spiccare, al confronto, la vivificante potenza del sentimento e la grandiosità della concezione. C. J.

Legislazione e Giurisprudenza.

C. PANATTONI, Le droit de traduction et le théâtre (Milano. G. Ricordi e C.).

Sotto questo titolo il valente avvocato di Milano pubblica, tradotte in francese, con poche varianti ed aggiunte, alcune pagine di un suo pregiato lavoro, edito nel 1889, nell'occasione di una nota grave controversia insorta fra la Ditta G. Ricordi e C. ed il signor Edoardo Sonzogno, circa la proprietà di alcune opere musicali.

La materia trattata non riesce adunque nuova, ma non per questo scema d'importanza.

L'Autore, dopo aver brevemente messo in luce quale sia la ragione e l'essenza del diritto di traduzione e stabilito che tale diritto è un attributo esclusivo dell'autore, trasmessibile ai suoi eredi od aventi causa e che di conseguenza ogni traduzione non autorizzata deve considerarsi una contraffazione; dopo aver accennato alla legislazione presente nella materia e fatto voti per una migliore legislazione futura, si propone la questione se: « tutto quanto le leggi interne ed il regime internazionale stabiliscono circa il diritto di traduzione delle opere letterarie e scientifiche, considerato nelle sue formole e nelle sue limitazioni, sia ugualmente applicabile alle opere *drammatiche* e alle *opere musicali destinate al teatro* ».

E risponde osservando che in una produzione teatrale, oltre le caratteristiche proprie ad ogni opera letteraria e scientifica, vi ha qualche cosa di più, cioè il *movimento scenico* e la *situazione drammatica*. Di qui la diversa applicazione delle teorie relative al diritto di traduzione, secondo che la produzione è destinata agli usi della *libreria* o a quelli del *teatro*.

A più forte ragione crede inapplicabili le teorie della traduzione quando si tratti di opere *drammatico-musicali*.

In queste concorrono due elementi o due creazioni distinte, la

letteraria (il libretto) e la musicale (canto e strumentazione), i quali due elementi riguardo all'*edizione* possono essere considerati separatamente e servire a diversi usi, ma sotto l'aspetto della *rappresentazione teatrale* formano un insieme inseparabile e costituiscono una proprietà comune ed indivisibile fra il poeta ed il compositore.

Mentre il libretto è suscettibile di traduzione, la musica non si *traduce*, la *si riduce o si trascrive;* qualunque sia la sua nazionalità, conserva sempre, nel suo pellegrinaggio di teatro in teatro, il riflesso del pensiero creatore attraverso l'immutabilità delle sue combinazioni sinfoniche e melodiche. Ciò che in musica si direbbe impropriamente traduzione, non è che *adattamento*, vale a dire è *trasportare* il ritmo melodico dagli effetti del canto agli effetti del suono o viceversa, è *ridurre* il ritmo di un istrumento in un altro, è *variare* o *trascrivere* il tema o il motivo di un'aria.

Riconosciuto adunque il carattere intraducibile delle opere drammatico-musicali, l'Autore ne indica quale deve essere l'intento delle leggi e delle convenzioni future: « conferire a queste opere in ogni luogo la virtù dei diritti e la durata delle riserve loro accordate dalle leggi del paese d'origine ».

Uniamo i nostri voti a quelli del chiaro Autore. V. D.

***EUGÈNE POUILLET**, Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique, et du droit de représentation* (2e édition) (Paris. Marchall et Billard).

Le relazioni che legano i prodotti musicali al tema trattato dal signor Pouillet spiegano a sufficienza e il posto che qui si fa al suo libro e il limitato punto di vista sotto cui lo consideriamo. Oltre ai principii generali applicabili sì alle opere musicali che alle altre produzioni dell'ingegno, l'A. tratta con dirittezza di criterio e copia di dottrina parecchie questioni, specialmente giuridiche-musicali: se le *riduzioni, variazioni* ecc., di un'aria di pubblico dominio costituiscano una proprietà privata per l'autore (risolta affermativamente); se la pubblicazione di *canzoni popolari* dia all'editore un diritto esclusivo di proprietà su quelle (risolta negativamente); se la cooperazione del poeta e del musicista dia origine ad un'opera indivisibile, su cui i coautori hanno diritti uguali (affermativamente); se quindi il coautore sopravvivente possa esercitare su tutta l'opera l'intero diritto di proprietà (affermativamente); se le *riduzioni, variazioni, trascrizioni* in notazione diversa di musica ancora nel dominio privato costituiscano contraffazione (affermativamente); se cotesto carattere assumano anche le applicazioni agli *organi di*

Barberìa, scatole musicali, ecc. (negativamente riguardo alla semplice *fabbricazione* di questi strumenti, affermativamente riguardo all'*esecuzione pubblica* che con essi se ne faccia); se siano esecuzioni pubbliche quelle delle *chiese* e delle *musiche militari*, e quindi soggette all'azione penale del legittimo proprietario (affermativamente).

Coteste, ed altre secondarie decisioni, sono confortate da una copiosa giurisprudenza. Però dobbiamo lamentare che sia riportata soltanto la giurisprudenza francese, e che tutto il lavoro prenda esclusivamente le mosse dalle leggi francesi del 1793, del 1852, e del 1866. La giurisprudenza straniera avrebbe giovato a dilucidare molte questioni. Per esempio, se l'A. avesse tenuto conto di quella svoltasi in Italia, negli anni 1891 e 1892, all'occasione della causa Verga-Mascagni-Sonzogno, la trattazione relativa al diritto dei coautori sarebbe riuscita più completa e precisa. L'esaminare poi le varie questioni di fronte ai diritti stranieri avrebbe conferito al libro un maggior valore di generalità. Pressochè insufficienti sono i sunti delle varie leggi, riportati in appendice, alcuni dei quali veramente troppo scheletrici, come quello della legge italiana 18 maggio 1882. Ad ogni modo, la profonda dottrina dell'A. procura al suo volume un ottimo posto dopo i classici lavori del Renouard e del Gastembicte. C. J.

Varie.

GIOVANNI PALOSCHI, Piccolo dizionario delle Opere teatrali (G. Ricordi e C.).

Il dizionario del Paloschi dà, nella forma d'un diario, l'indicazione della data precisa e della città e del teatro, in cui seguì la prima rappresentazione dei più importanti e celebrati melodrammi dal 1600 ad oggi. Il libro è corredato d'un indice alfabetico che sotto il nome d'ogni opera richiama la pagina che le si riferisce. Cotesta che il Ricordi ripubblica è la terza edizione; e l'arricchiscono notevoli aggiunte del signor Giuseppe Albinati. R. G.

AGOSTINO CAMERONI, Canti (Milano. Libreria editrice di C. Chiesa ed E. Guindani).

L'autore intitola una delle sue liriche a Riccardo Wagner, simboleggiando con felice pensiero nella poesia wagneriana la idealità dell'arte. L'ode, in metro saffico, correttamente verseggiata, è la seconda della raccolta. R. G.

GIOVANNI GIUSEPPE GIZZI, Sulle cause della decadenza odierna dell'arte (Roma. Tipografia delle Terme Diocleziane).

L'autore si prefigge di « *risolvere la questione* » con rigore di metodo filosofico « recando » (son sue parole) « l'esame sopra ciascuno degli elementi che compongono l'opera d'arte e sopra ciascuno « di quelli che la producono ». Il lavoro è tutto un confronto tra la fioritura artistica del cinquecento e la decadenza odierna. E le ragioni del decadimento presente vogliono, secondo il Gizzi, essere ricercate essenzialmente nella corruzione de' costumi della società nostra, per cui la religione, la patria, la virtù — fonti d'inspirazione all'arte e sentimenti vivi nel cinquecento — non son più oggi che nomi vani; e l'arte è diventata il frivolo diletto di un'ora; e gli artisti, non più accolti e favoriti come un tempo, si vedono costretti a vivere « appartati dal mondo » che li ha in conto di « gente brutale ». — Che la virtù e il sentimento della patria fossero più vivi nel secolo XVI che non oggi, e più gentili i costumi degli artisti, parrà affermazione avventata a chi di quel tempo e di quella vita abbia conoscenza poco più che superficiale. Ma che la religione penetrasse di sè quell'arte, la quale alla religione non attinse invece se non il pretesto a soggetti che rappresentò poi secondo un ideale al tutto naturalistico e con forme liberamente pagane, — è a dirittura un assurdo. Tant'è che l'affermarsi della riazione cattolica col Concilio di Trento segna a punto lo scadere dell'arte cinquecentistica.

È vero che non si comprende bene che cosa l'autore propriamente intenda per « *cinquecento* ». Quel gran secolo pare per lui comprendere ben più di cent'anni, se tra gli artisti del tempo può citare il Brunelleschi e Donatello e tra le opere più celebrate la cupola di *Santa Maria del Fiore*. Con un po' più di larghezza poteva giungere fino alle *Madonne di Giotto* e alla *Divina Commedia;* e allora forse le affermazioni sue avrebbero avuto qualche maggior conforto di prove. Ma, e la cronologia?

Concludendo: alla differenza, purtroppo profonda, tra l'arte del secolo XVI e la nostra altre ragioni dovrebbero ricercarsi che non quelle addotte dal Gizzi. E lo studio di lui — se bene ha qua e colà qualche buona osservazione — lascia tuttavia, come dicono, la *questione insoluta*. R. G.

HENRY JOUIN, L'art et la province (Première série) (Paris. D. Dumoulin et C. imprimeurs-libraires, 1893).

Il primo tentativo di riallacciare alla capitale la vita intellettiva delle provincie francesi risale al 1834 con la instituzione d'un Co-

mitato che ebbe officio di dirigere le ricerche e la publicazione de' documenti inediti riferentisi alla storia civile e artistica della Francia. Il 6 novembre 1877 un decreto ministeriale nominava per le arti belle uno speciale Comitato, cui presto fecero capo le principali Associazioni delle provincie. Esso si riunì la prima volta in quell'anno medesimo: lo presiedette il signor di Chennevières; ne fu segretario e relatore Henry Jouin. E segretario e relatore il Jouin rimase fino al 1892. Appunto in questo volume egli raccoglie le relazioni degli anni 1877-1885, e s'impromette di pubblicare sollecitamente in una seconda serie le rimanenti. Alla raccolta è introduzione la storia — quale solo il Jouin poteva scrivere — particolareggiata e compiuta dell'opera, per ogni riguardo proficua, del Comitato; e dai cenni storici s'illustrano queste relazioni, che rimarranno importantissimi documenti allo studio delle condizioni dell'arte in questi ultimi anni. R. G.

MOYNET G., La machinerie théatrale. Trucs et décors (Paris, 1893, Librairie Illustrée, in-8° fig.).

Sotto questo titolo l'A. ci presenta un importante volume sulla *messa in scena* e sui *macchinismi* teatrali: egli descrive le recenti trasformazioni di quest'arte e le innovazioni portate dalla scienza moderna agli effetti teatrali; spiega le particolarità dei risultati sorprendenti, ed i mezzi per ottenerli; in una parola il retroscena è portato alla luce del giorno. 150 incisioni formano il miglior commento a queste lezioni. G. B.

CHARLES ANNESLEY, The Standard-Operaglass, containing the detailed plots of hundred und seven celebrated operas, with critical and biographical remarks, dates, ecc., ecc. (London. Samson Low, Marston, Searle, and Rivington, 1893).

Il libro non mantiene tutto quello che il titolo promette. In sostanza non è che il sunto letterario di 107 opere in musica. I *biographical remarks* si riducono il più delle volte all'anno e al luogo della nascita e della morte del compositore; i *critical remarks* vi son rari come le mosche bianche.

In compenso, i sunti dei libretti son fatti con molta cura, con quella temperanza e lucidità di stile, che è una delle più invidiabili doti degli scrittori inglesi. Nella scelta delle 107 opere, l'A. non ebbe altra guida, evidentemente, che quell'aggettivo *celebrated* che pompeggia nel titolo. Se tale aggettivo è così elastico da poter ammettere accanto a nomi notissimi come Rossini, Bizet, Verdi, nomi pressochè sconosciuti, come Brüll, Kienzl, Perfall, è però tale da spiegare perfettamente come, mancando i nomi di Boito, Catalani,

Saint-Saëns, Massenet, figurino invece nel libro quelli di Mascagni e Leoncavallo.

Il libro è dedicato alla celebre cantante Teresa Malten e contiene un suo bel ritratto. C. J.

Wagner-Album.

Sono tre numeri della *Allgemeine Kunst-Cronik* di Monaco, dedicati principalmente all'arte Wagneriana.

Contiene ritratti dei principali interpreti delle recenti rappresentazioni al Teatro Reale, riproduzioni delle scene principali, ecc. ecc.

G. B.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Archivio Storico Siciliano (Palermo).

N. S., XVIII, 2, 1893. — PALAZZOLO-DRAGO (F.), *Una lettera di Vincenzo Bellini* [A Filippo Santocanale in Palermo. Da Milano, 6 ottobre 1832. Ne resta chiarito il dissidio con Felice Romani dopo l'insuccesso della « Beatrice di Tenda »].

Atti dell'Accademia *Dante Alighieri* di Catania (Catania).

VIII, 1893. — BONANNI (T.), *La musica nella « Divina Commedia »*. — PORTAL (E.), *I trovatori nella « Divina Commedia »*.

Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna (Bologna).

3ª S., XI, 1-3, 1893, gennaio-giugno. — MALAGUZZI-VALERJ (F.), *I codici miniati di Nicolò di Giacomo e della sua scuola* [Ne descrive anche alcuni graduali, antifonari, corali, ecc.]. — BACCHI DELLA LEGA (A.), *Bibliografia petroniana* [Cont. e fine. Vi si trovano indicazioni di manoscritti e pubblicazioni interessanti la storia musicale in relazione colla famosa basilica bolognese].

Bollettino Storico della Svizzera Italiana (Bellinzona).

XV, 8, 1893, agosto. — *Musica dei tre laghi* [Bibliografia delle composizioni musicali ispirate dai tre laghi lombardi].

Erudizione e Belle Arti (Cortona).

I, 2, 1893. — BACCINI (G.), *L'antica cappella dei musici di S. Giovanni e di Palazzo Pitti* [Cont. nei nⁱ seg.].

Gazzetta letteraria (Torino).

XVII, 6, 1893, 11 febbraio. — DEPANIS (G.), *« Manon Lescaut » di Giacomo Puccini.*

7, 18 febbraio. — DEPANIS (G.), *A proposito del « Falstaff »* [« Libertà e modernità, ecco il segreto del *Falstaff* »].

32, 19 agosto. — DEPANIS (G.), *Alfredo Catalani* [Lunga necrologia, con molti giudizi sull'opera del maestro].

36, 9 settembre. — DEPANIS (G.), *Bibliografia wagneriana* [Esamina: *Le donne dei poemi di W.* di Jolanda, con prefazione di Corrado Ricci (Milano, MAX Kantorowicz); — *La Walkyrie et l'Anneau de Nibelung* di E. Julliard

(Genève, C. E. Aliotti); — *La Walkyrie expliquée et commentée* di C. Gjellerup (Paris, H. Le Soudier); — *La Walkyrie* di M. Kufferath (Paris, Fischbacher); — *Parsifal*, poème de R. W., traduit par Judith Gauthier (Paris, A. Colin); — *Parsifal de R. W., ou l'idée de rédemption* di E. De Morsier; — *Louis II et R. W.* par Edmond Fazy (Paris, lib. Ac. Perrin)].

37, 16 settembre. — Depanis (G.), *Bibliografia wagneriana* [Esamina ancora: *L'esthétique de R. W.* par J. G. Freson (Paris, libr. Fischbacher); — *R. W. d'après lui-même* par G. Noufflard (Firenze, Loescher et Seeber)].

43, 28 ottobre. — Depanis (G.), *Carlo Gounod.*

Giornale ligustico di Archeologia, Storia e Letteratura (Genova).

XX, 5-6, 1893, maggio-giugno. — Ferraro (G.), *Rondinella pellegrina, che ritorni*... [Studia nella poesia popolare il motivo del ritorno della primavera e degli uccelli migranti].

Il Propugnatore.

1893, 31-32. — Giannini (C.), *Origini del dramma musicale* [Cont. nel 33].

Napoli nobilissima (Napoli).

II, 6, 1893, giugno. — Ceci (G.), *Il più antico teatro di Napoli* [Il teatro dei Fiorentini, che nei sec. XVII-XVIII accolse talvolta l'opera buffa].

Nuova Antologia (Roma).

XLIV, 8, 1893, 15 aprile. — Giovagnoli (R.), *I progenitori di « Falstaff »* [Analogia di alcune parti del « Miles gloriosus » di Plauto ed il personaggio di F. in Shakspeare e nel Boito].

XLVI, 13, 1° luglio. — Solerti (A.), *Ugo e Parisina, storia e leggenda secondo nuovi documenti* [Interessante per la storia dei libretti di varie opere musicali].

Nuovo Archivio Veneto (Venezia).

III, 10, 1893, — Wiel (T.), *I teatri musicali di Venezia nel settecento* [Indicazione cronologica delle rappresentazioni musicali e dei loro libretti in Venezia. Cont.].

II. — Wiel (T.), *I teatri musicali di Venezia nel settecento* [Cont.].

R.

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 45, 46, 47. — Mandelli (A.), *Carlo Bignani e Niccolò Paganini* [L'autore in questi tre articoli dimostra che il nome di Carlo Bignani si può veramente dire sinonimo della parola *Arte;* appartenendo egli ad una famiglia cremonese in cui il culto dell'arte si trasmise di padre in figlio. Narra le vicende biografiche ed artistiche dello stesso Bignani ed i vari successi ottenuti nelle Accademie e nei Concerti come violinista e compositore, ed in molte città italiane come direttore d'orchestra. Riporta alcune lettere: fra queste più importanti sono quelle di Niccolò Paganini dalle quale traspare l'affetto e l'interesse che egli aveva per quel Bignani che soleva chiamare: il primo violinista d'Italia].

FRANCESI

Gazette des Beaux-Arts (Paris).

T. 10me, 3me pér., 438me livr., 1er décembre 1893. — G. DE M., *Le « cycle de Berlioz » à Carlsruhe* [L'A. esamina il carattere dell'opere di Berlioz, e ne nota la tendenza eminentemente drammatica. Cerca le cause dell'indifferenza del pubblico in presenza alle opere musicali veramente grandi, e delinea i motivi per cui l'opera di Berlioz è tenuta costantemente lontana dalle scene francesi. Viene poi a parlare dell'attuale ciclo di Carlsruhe sotto la direzione di Mottl, e mette in risalto i caratteri delle singole opere, riconoscendo i meriti indiscutibili di esecuzione e di interpretazione].

Revue pédagogique.

N° 12, décembre 1893. — FOLLET (A.). Partendo dal pensiero, che tutto nella natura è peso, numero e armonia, cerca di dimostrare gli stretti rapporti che intercedono tra l'armonia dei suoni e l'armonia dei numeri.

SPAGNUOLI

El Archivo. Revista de Ciencias históricas (Valenza).

VII, 5, 1893, luglio, agosto e settembre. — MONTERO (G. V.), *Coreografia valenciana retrospectiva* [Dà notizia di balli popolari, riportandone in notazione musicale il principio delle arie, e specialmente del così detto « baile de torrente »].

R.

TEDESCHI

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

LX, 43, 1893, ottobre 25. — KOHNT (A.), *Ein musikalisches Autographen-Album* [Dà notizia particolareggiata dell'album, in cui Maria Wieck, sorella minore di Clara Schumann, da più di quarant'anni raccoglie i ricordi dei più celebri compositori, strumentalisti e cantanti. Fra le illustrazioni, di cui l'album contiene il ricordo, l'A. nomina Teresa Milanollo]. — ABRANYI (C. sen.), *War Liszt ein Plagiator?* [L'A. si occupa dell'asserzione di H. Herlich, il quale nel suo libro: « Dreissig Jahre Künstlerleben » affermò che il Liszt abbia da lui appresa la seconda rapsodia ungherese; reca il giudizio che su tale questione aveva già dato il Moskowsky prima ancora che il libro comparisse, poi combatte acerbamente il Moskowsky e lo Herlich]. M.

Philosophische Studien.

Tom. IX, fasc. 1°. — WUNDT, *Il nervo auditivo è direttamente eccitato dalle vibrazioni sonore?* [Studio critico sulle ricerche di Scripture, König, Ewald, ecc. L'apparecchio auditivo avrebbe due vie conduttrici, la prima rispondente al timpano, agli ossicini, al labirinto e all'organo di Corti: la seconda alle ossa del cranio, alla coclea ed al nervo auditivo. Il primo ripartisce l'eccitazione sonora nei diversi filamenti nervosi, e permette così l'analisi del suono; il secondo produce una eccitazione dipendente dalla durata delle onde sonore. Qualunque sensazione di suono sarebbe composta di questi due fenomeni d'eccitazione].

INGLESI

Musical Times.

N. 606, 607, 608, anno 1893. — « *On the Mastersingers' gracious art* » [L'anonimo articolo vi espone un sunto particolareggiato del celebre commentario norimberghese di J. C. Wagenseil, fonte immediata, come ognun sa, della gioconda commedia wagneriana. L'argomento dei *Maestri Cantori* comincia ad esser trattato nel libro IV, dove si discorre appunto dell'*origine* loro, connessa, secondo l'autore, colla antica casta dei *Bardi*. Il quinto libro contiene la « completa Tabulatura » e il trattato dei « toni » e delle « melodie » dei M. C. Segue nel libro sesto la parte più interessante dell'opera: « Sulle usanze e costumi dei M. C. sia nella scuola che in società ». Le loro accademie, i loro banchetti, persino le cerimonie funebri vi sono minutamente descritte. Il libro di Wagenseil si chiude con un settimo capitolo, dove si enumerano « gl'importanti vantaggi che la società ritrae dall'arte dei M. C. ». Il sunto del « Musical Times » è arricchito dalla riproduzione *in extenso* del primo dei « quattro toni coronati » secondo Wagenseil.

— Il numero di dicembre (610) della medesima Rivista riferisce di una curiosa conferenza tenuta all'Associazione musicale di Londra dal signor *E. M. Norilor* — sopra i meriti comparativi di Verdi e di Wagner, in riguardo, specialmente, al sistema dei *Leitmotive*.

NOTIZIE

—

L'anno musicale 1893. — L'anno 1893 segna una gloriosa data nella Storia musicale. Il 9 febbraio a Milano, nel Teatro alla Scala, un pubblico accorso da ogni parte dava il battesimo a *Falstaff*, commedia lirica di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi.

Questo capolavoro, unico nel suo genere, splendido e raro gioiello che all'ardita modernità della forma congiunge la classica serenità dell'arte antica, fu in seguito rappresentato e trionfalmente accolto a Genova, Roma, Venezia, Trieste, Vienna, Berlino, Buenos-Ayres, Rio Janeiro, Brescia, Messico, Praga, Torino.

Un'altra opera che, dopo *Falstaff*, richiamò specialmente l'attenzione del pubblico fu *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini, rappresentata in Torino (1° febbraio), indi a Buenos-Ayres, Trento, Udine, Brescia, Lucca, San Paulo (Brasile), Bologna, Roma, Madrid, Ascoli Piceno, Amburgo, Messina, Novara, Ferrara, Genova, Verona, ottenendo il più straordinario successo (1).

---

(1) Chi senza preconcetti e freddamente esamini questo lavoro non dividerà forse l'entusiasmo con cui esso fu accolto. *Manon Lescaut* nelle linee generali manca dei caratteri necessari a costituire l'opera d'arte. Se da una parte una certa semplicità di costruzione del dramma, l'abbandono relativo di situazioni estranee allo svolgimento di esso, della coreografia e d'altre viete convenzioni teatrali, il procedere naturale del dialogo musicale e l'impiego di qualche motivo di reminiscenza rivelano modernità d'intendimenti; d'altra parte, sì nello spirito dell'opera come nella forma, troppe cose si oppongono a che si possa credere trattarsi di un dramma musicale. Invero la musica, non che essere informata dal dramma, esiste per forma propria: c'è quasi sempre il *pezzo*; il cantabile, che — data l'indole del dramma — abbonda, si presenta sotto un solo aspetto: la romanza. Tutte queste melodie sono modellate sullo stesso tipo e terminano colle solite terzine o quartine stentate con corona e cadenza. Di qui l'uniformità continua dell'opera, di qui la spezzatura ad ogni piè sospinto nel procedere del dramma.

Passando a considerare il valore della musica, questa è in generale mediocre e non di rado volgare: manca la pagina veramente elevata, la quale, facendo condonare il resto, dia quel godimento estetico che nell'opera d'arte si ricerca. Poca originalità, idee scarse e stentatamente sviluppate, luoghi comuni o volgari, indeterminatezza nell'espressione musicale dei caratteri dei personaggi, stile ampolloso ed enfatico, abbondanza di perorazioni inutili, uniformità di ritmo, che nel cantabile lascia talora trasparire un motivo di danza; violenza nel colorito e un non so che di pesante e di artificioso che domina sull'insieme: ecco i tratti più saglienti di *Manon Lescaut*. Aggiungasi l'abuso del modo minore, che, se fino ad un certo punto serve ad illuderci sul valore espressivo della musica, non

Nella stagione invernale Torino fu la città d'Italia che ebbe maggior numero di novità: oltre *I Maestri Cantori* del Wagner (seconda riproduzione in Italia, con un'esecuzione mediocre ed un'interpretazione senza ombra di stile), si ebbe la *Basoche, opéra comique* di A. Messager, di cui si ammirò l'elegante istrumentazione; *Irene,* leggenda mistica di Alfredo Keil, portoghese; recentemente la riproduzione italiana di *Manon* del Massenet (datasi prima a Milano) e *Marylka,* opera in tre atti del maestro Tanara. Fra le altre novità teatrali in Italia noto *Il Piccolo Haydn,* opera in un atto di Gaetano Cipollini; *Frine* o *Amore e capriccio,* in 2 atti di Giovanni Carpaneto (Genova); *Diana di Visille,* del maestro Buzenac (Pavia); *Per l'amore,* idillio musicale in un atto di Ettore Perosio (Genova); *Triste amore,* scene campestri in 3 atti di Enrico Curti (Reggio Emilia).

Nell'autunno il centro musicale più importante fu Milano: furono rappresentate *Evangelina,* opera di A. Berutti; *Festa a Marina,* in un atto, di Gellio Coronaro, l'opera vincitrice del terzo concorso Sonzogno e già rappresentata altrove;

---

riesce a supplire alla scarsità del medesimo. Ne segue spesso che al carattere del dramma non corrisponde quello della musica, la quale è più elegiaca che appassionata. E tale non corrispondenza nel carattere, difetto generale ed il più grave dell'opera, raggiunge alle volte — non par vero — il grottesco. Così, per citare qualche esempio, il pezzo finale dell'atto secondo (pezzo che colla sua vivacità e colla sua polifonia viene tanto opportuno a svegliare l'attenzione assopita per le precedenti violinate) potrebbe, a causa del ritmo e del modo, anche essere una tarantella macabra. Nel terzo atto la nenia su cui si basa il concertato nella scena dell'appello, concertato ben ideato come forma, non differisce gran che dalle marcie funebri, che di solito si odono in occasione d'un funerale militare: lo stesso dicasi della preghiera di Des Grieux al comandante, alla quale si aggiunge l'aggravio d'una volgarissima cadenza. Eccessivamente lugubre e pesante è l'atto quarto, in cui l'uso del modo minore diventa esclusivo, le battute in maggiore superando di poco la dozzina; ciò spiega come le stesse persone, che per suggestione o in buona fede dichiarano il loro entusiasmo per *Manon,* non sappiano nascondere la fatica prodotta dall'audizione di questo atto.

Ai difetti dell'invenzione musicale fanno riscontro quelli dell'istrumentazione, in generale assai uniforme e carica oltre misura. Il canto è quasi sempre accompagnato all'unisono dall'orchestra: le violinate si succedono senza fine e in modo tale da divenire un vero incubo per l'uditore, specialmente nel secondo e nel quarto atto; per il restante dell'orchestra si può dire, ripetendo una celebre frase, che esso serve da semplice chitarra.

Quali pregi in genere contrapporre a questi difetti? A voler dire bene dello spartito converrebbe scendere ai particolari e considerare pagine e frasi staccate, troppo brevi e pur troppo alternate con volgarità: si notano anche lodevoli cose nell'armonizzazione, che insieme collo stile ricorda nella frequenza di alcune formole il fare artificioso della scuola francese. Ma ciò non basta a distruggere l'impressione totale del lavoro, impressione di debolezza nell'idea e di parvenza di forza nel colorito: impressione che contrasta colla commovente semplicità del romanzo dell'abate Prévost.

Come carattere, meglio riusciti sono gli episodi secondari del dramma, cioè nel primo atto il coro vivace ed il grazioso scherzo in *tre per otto* (salvo un volgare motivo di valzer): i pezzi *di maniera,* drammaticamente prolissi, con cui si apre l'atto secondo: il principio dell'atto terzo, sobrio nel suo effetto. I difetti sopra accennati gravitano piuttosto sulla parte lirica, che in un dramma di passione è quella di maggior momento: ragione per cui l'opera d'arte complessiva si può ritenere mancata. A. E.

Il Cavaliere d'amore, del maestro Maiani, che ottenne la prima menzione al suddetto concorso; *La Duchessa di Svevia*, del maestro Jaffè, nuova per l'Italia; *Signa*, del maestro Cowen; *I Medici*, prima parte d'una trilogia, del maestro Leoncavallo, rappresentata ora a Roma.

Nelle altre città si notano: *Malta*, in 3 atti, di Paolo Frontini, su libretto di Luigi Capuana (Bologna); *Treccie nere*, in un atto, di Vincenzo Gian Ferrari (Reggio Emilia); *Il Trionfo d'Amore*, di Luigi Minuto (Alba); *Il Castello di Brivio*, dell'avv. Antonio Fissore (Asti); *Nilo Stàndis*, opera in 2 atti di Lorenzo Perigozzo (Verona); *Alt! Marche! En avant!*, del giovane maestro Guerrieri (Mantova); *Tristi nozze*, di Ugo Dellanoce (Venezia); *Don Paez*, di Boezi Ernesto (Venezia); *Nomadi*, di Marilli Eugenio (Oneglia); *Il profeta velato del Korasan*, di D. Napoletano (Napoli); *In Calabria*, di Ang. Giuliani (Foggia); *Messinella*, di G. Brunetti (Cagliari); *Marcella*, di L. Marzani (Codogno); *Vandea*, di Fil. Clementi (Bologna).

All'estero non v'è certamente scarsità nella produzione melodrammatica; a Parigi noto: *Werther*, di Massenet, già rappresentata altrove; *Il Talismano*, opera com. in 3 atti di R. Planquette; *Madame Chrysanthème*, opera com. di Andrea Messager; *Kassya*, di Délibes, postuma; *Frine*, opera com. di Saint-Saëns; *Deidamia*, di Enrico Maréchal; *Le diner de Pierrot*, opera com. in un atto di C. Hess; *Madame Rose*, opera com. di Emilio Pessard; *Mon Prince*, op. com. in 3 atti di Audran.

Come si vede, l'*opéra comique* è ancora sempre il genere preferito dai Francesi.

Ecco ora le principali novità teatrali all'estero, in ordine cronologico: *Il Giuramento*, opera in un atto di Reich (Berlino); *Truffaldino servo di due signori*, op. com., testo e musica di Felice Jonh (Koenisberg); *Atala*, op. in 2 atti della signorina belga Juliette Folville (Rouen); *Palm*, opera di Paolo Geisser (Lubecca); *Il Moschettiere a Friburgo*, di C. Thoms (Friburgo); *Varahamana*, di Bruno Oesner (Darmstadt); *Jadwiga*, op. in un atto di A. Norgauer (Pressburg); *Lichtenstein*, op. di Kiepert (Fribourg-en-Brisbgau); *Hennings von Treffenfeld*, opera in 3 atti di Otto Findeisen (Regensburg); *Il Cacciatore selvaggio*, di A. Schniz (Berlino); *Toldi*, opera in 3 atti di E. Michalovich (Budapest); *Il mattino delle nozze*, in un atto, di Carlo von Kaskel (Amburgo); *Harald e Theano*, opera in 4 atti di Ad. Lorenz (Hannover); *Nibelungi*, di Carlo Polgiesser (Dortmund); *Ingo*, opera in 4 atti di Giorgio Rauchencker (Elberfeld); *Helfried*, parole e musica del compositore czeco Siegmunet von Haussegger (Graetz); *Sonntags-Morgen*, opera in un atto del maestro norvegese Schjelderup (Monaco); *Magister Magnus*, di Carlo Czerny (Monaco); *Il Cacciatore di Trento*, di Alberto Thierfielder (Rostock); *I Minatori*, di Damian Hamm (Tréves); *Il Suocero*, opera com. di De Weinzierl (Brunn); *La Festa di San Werner*, di J. Mannheimer (Breslavia); *Hierne*, opera della signora Elena de Bronsart (Weimar); *Frode*, di Bechgaard (Copenaghen); *Cornelius Schut*, di Antonio Smareglia (Dresda); *Phryné*, di Dchershenk (Pietroburgo); *Gli Zingari*, di Riccardo Stiebitz (Berlino); *Il Profeta velato*, di Stanford (Londra); *Evanthia*, di Unlaft, e *Rosa di Pontevedra*, di Forster, ambedue premiate al concorso del Duca di Coburgo (Coburgo); *Gilles di Rets*, di Emilio Ladmirault (Nantes); *Gringoire*,

op. com. di Ignazio Brüll, e *Mara*, opera in un atto di Ferdinando Hummel (Berlino); *Principe e cantante*, di F. Mottl (Mannheim); *Aglaia*, di Leo Blech (Aix la Chapelle); *Hagbart e Signe*, di Nelzdorff (Weimar); *Il Rubino*, di Eugenio d'Albert (Karlsruhe); *Edelweis*, di Komzak (Baden); *Utopia*, di A. Sullivan (Londra); *Salvato!*, di Franz Curti (Mannheim); *Il defunto signore nostro cugino*, opera buffa in un atto di Miroslaw Waber (Wiesbaden); *Het Meiliof*, dramma fiammingo, musica di Peter Benoit (Seghenn); *The Honeymooners*, di William Furst (Boston (America)); *Das hohe C.*, del maestro Fritz Becker.

Venendo a parlare delle novità più importanti dei concerti datisi in Italia, cito a Bologna il *Quintetto* in *Si minore* di Brahms, per clarinetto, 2 violini, viola e violoncello; il *Quintetto* in *Do maggiore* per archi e pianoforte di Martucci, rifatto; la *Sinfonia* in *Do maggiore* (Giove) di Mozart, la scena del giardino incantato nel 2° atto del *Parsifal*, la seconda Sinfonia di Schumann, l'*ouverture* delle *Fate* del Wagner. A Milano il quinto quartetto in *Do minore* del Bazzini e la *Dannazione di Faust* del Berlioz, la Sinfonia in *Do* di Mozart, il *Giardino di Klingsor* nel Parsifal.

A Venezia, la terza Sinfonia di Brahms, la Sinfonia in *Do* di Schumann, l'*Incantesimo del Venerdì Santo* nel Parsifal.

A Roma, l'*Egmont* e le *Ruine d'Atene* di Beethoven.

A Firenze, lo *Stabat* e la *Serva padrona* di Pergolesi, la *Creazione* di Haydn. Pure a Firenze, nel marzo, l'Istituto musicale diede, per esercizio e coltura degli alunni, un'Accademia storica di musica toscana. Le composizioni che vi si eseguirono furono scelte tra le più caratteristiche di diciannove maestri dal secolo XIV al XIX, porgendo così, nella varietà delle forme e degli intenti e dei procedimenti tecnici, un'occasione compiuta dello svolgimento della musica durante circa sei secoli.

Dei concerti dati all'estero citiamo solamente il *Festival Beethoven*, a Bonn, nel mese di maggio, col concorso dei più eletti artisti, quali Rubinstein, Reineche, D'Albert, Joachim, ecc.

Recentemente notiamo a Vienna l'*Ouverture* di Goldmark *Sapho*, e a Mannheim un oratorio, *Costantin* di G. Verling.

Delle più importanti esecuzioni di musica sacra in Italia si possono ricordare la *Messa di Requiem* a quattro voci di Vito Fedeli e la *Messa funebre* di Tebaldini e Bossi, scelta per concorso (Roma). A Firenze, una *Messa* di Haydn, una di Gounod, una di Marcello, una di Mozart. A Milano, un *Credo* di Rheimberger, nuovo per l'Italia, la *Messa* a cinque voci di Edgar Tinel, la *Messa da Requiem* di Giovanni Andrea Foroni. A Torino, la *Messa funebre* per Carlo Alberto, dell'avvocato Borzi. A Venezia, la *Messa Sine nomine* a quattro voci di Palestrina. A Tolmezzo (Udine), la *Messa Iste confessor* di Palestrina. A Como, la *Messa brevis* di Palestrina, il che dimostra un intelligente risveglio in questo ramo dell'arte musicale.

Fra i fatti importanti attinenti alla musica sacra, notiamo l'adunanza generale della *Società Lombarda di San Gregorio*, per la riforma della musica sacra ed a Mariano Camense il secondo Congresso regionale della *Società Veneta di San Gregorio*, a Thiene, con esecuzioni di musica sacra antica e moderna.

Citiamo fra i concorsi quello dell'Accademia del R. Istituto musicale di Firenze

per un *Trio* in 4 tempi per violino, violoncello e pianoforte, vinto dal maestro G. Frugatta di Milano; il Concorso di Gotha, al quale pervennero 124 opere; quello della *Neue Musik-Zeitung* di Stoccarda, per musica da pianoforte, al quale si presentarono 450 composizioni: il primo premio fu vinto da Zicrau, il secondo da G. Kunkel di Francoforte. Infine ricordiamo il Concorso internazionale di composizione indetto dal *Carillon* di Brusselle, nel quale si segnalarono con onore alcuni compositori italiani.

Nel movimento teatrale si possono ricordare i cicli, oggi di moda; oltre un ciclo *Smetana* a Praga, si ebbero quelli wagneriani di Francoforte, di Dresda e di Monaco; questi due ultimi sostituirono le rappresentazioni di Bayreuth. Ed a proposito di movimento wagneriano citiamo le rappresentazioni della *Walkiria* a Parigi, e quelle recenti col testo italiano a Milano ed a Trieste,

Infine ricordiamo il 29° Congresso della Società generale di musica tedesca a Monaco, e l'Assemblea dell'Università di Cambridge, in cui venne conferito il grado onorario di *Dottore in musica* a Saint-Saëns, Max Bruch, Boito, Tschaïkowsky e Grieg.

L'anno 1893 incominciato con un fausto avvenimento artistico non ci risparmiò dolorosi lutti. Nell'ottobre quasi contemporaneamente la Francia perdeva Carlo Gounod e l'Italia Carlo Pedrotti. Oltre l'immatura perdita di Alfredo Catalani (1), abbiamo avuto quella del librettista Antonio Ghislanzoni, di Angelo Zanardini traduttore dei libretti del Wagner. Ricordiamo Pietro Tschaikowsky, l'operista e sinfonista russo, di cui in Italia non conosciamo che qualche lavoro strumentale, il compositore Francesco Lachner, il pianista Alfredo Quidant, che ebbe il suo momento di voga, per tacere d'altri per noi artisticamente sconosciuti.

Pubblicazioni.

*** Quanto prima, per cura del dottor Sandberger, conservatore della Biblioteca Reale di Monaco, sarà pubblicata una biografia di Orlando Lasso, musicista del secolo XVI.

*** A Ginevra sarà pubblicata una *Gazette musicale de la Suisse romande*, diretta dal signor Giorgio Humbert, prof. di Storia musicale al Conservatorio e direttore dei concerti classici a Losanna.

*** *Violin Times* è il titolo di un nuovo giornale mensile, che pubblicò il suo primo numero il 15 novembre scorso. Troviamo in questo due lettere inedite di Paganini (di cui una in *fac-simile*; la traduzione del « Libro delle *Arti e Mestieri* della Gilda dei fabbricanti di violino di Markenkirchen, dal 1677 al 1772 »; e i primi di una serie di Consigli pei violinisti, di Waltace Sutcliffe. Ne sono editori i signori T. Polonaski e T. Heron-Allen di Londra.

*** La serie delle illustrazioni musicali del *Faust* si è arricchita di un'*Ouverture* per orchestra di *Giovanni Brahms*. Del quale annunciamo anche la recente pubblicazione dell'op. 118: Intermezzi, Romanze, ecc. e dell'op. 119: Intermezzi, Rapsodia, ecc. per piano-forte.

---

(1) Di questa simpatica figura d'artista, Giuseppe Depanis, amicissimo del maestro, tracciò un affettuoso profilo nella *Gazzetta Letteraria*, N. 33.

*** La libreria della città di Norimberga ha pubblicato un volume di poemi, sinora inediti, di Hans Sachs. Esso contiene quattordici *Meistergesänge* del famoso calzolaio-poeta, immortalato da Wagner.

*** La casa editrice del *Musical Times* di Londra ha dato fuori, il dicembre scorso, un numero speciale dedicato alla vita e alle opere di Giorgio Federico Haendel, al quale, com'è noto, l'Inghilterra musicale consacra un vero culto. Cotesta pubblicazione, curata da Giuseppe Bennet, contiene, oltre gli articoli illustrativi, ritratti, *fac-simili* e lettere finora inedite dell'autore del *Messia*.

*** In Bologna la Sezione della Società wagneriana ha iniziata la pubblicazione di una Cronaca wagneriana.

*** Vedrà pure la luce prossimamente il lavoro capitale di Riccardo Wagner, *Opera e Dramma*, nella traduzione italiana del prof. Luigi Torchi, illustrata di dotte note e commenti.

*** Il prof. Cesare Pollini sta scrivendo una terminologia musicale tedesco-italiana, che sarà pubblicata verso la fine del gennaio.

Promesse.

Sono annunziate le opere: *El Soñador*, di Valenziano Salvador Giner; *Il Romano* e *la Sigaretta*, di Pietro Mascagni; *Onesta* e *Eros*, di Niccolò Massa; *Regina Diaz*, del Giordano; *Cleopatra*, di Augusto Enna; *La Fanciulla di Treppi*, del maestro Freudenberg.

Legislazione e Giurisprudenza.

*** Il Governo austriaco ha con una legge prorogato per 2 anni i diritti di proprietà letteraria e artistica per opere musicali e drammatiche. Diamo tradotto il testo dei due articoli:

Art. 1° Il diritto esclusivo di rappresentare pubblicamente un'opera musicale o drammatica è prorogato di anni due oltre la durata stabilita dalla sovrana patente del 19 ottobre 1846, perchè esso sussista ancora al tempo in cui entra in vigore la presente legge.

Art. 2° (1) Questa legge non trova applicazione in confronto di persone o impresari teatrali cui l'autore avesse ceduto il diritto di rappresentazione contro corrispettivo in denaro prima dell'entrata in vigore, per tutta la durata della protezione.

Così questa legge ha impedito che il *Parsifal* di R. Wagner diventasse di pubblico dominio.

*** La Corte d'Appello di Torino giudicando in sede di rinvio dalla Cassazione nella nota causa vertente tra la Ditta Ricordi, e Cottrau e Municipio di Pesaro ed il S. Sonzogno, sulla questione delle opere: *Favorita*, *Lucrezia Borgia*, *Linda*, *Maria di Rohan*, *Elisir d'amore*, *Lucia*, *Sonnambula*, *Norma*, *Puritani*, *Ugonotti*, *Roberto il Diavolo*, *Barbiere* e *Guglielmo Tell*, pronunciò che solo i *Puritani* sono di pubblico dominio.

---

(1) Questa legge è andata in vigore il 14 maggio 1893.

Concorsi.

Il Principe reggente di Baviera ha instituito un concorso per la composizione di un'opera tedesca. Vi potranno partecipare i soli compositori della Germania e dell'Austria, cui è lasciata facoltà di scegliere il *libretto*.

Il premio stabilito è di marchi 6000.

Gli spartiti dovranno essere consegnati non più tardi del 1° novembre 1894, il giudizio sarà pronunziato il 12 marzo 1895.

Le opere premiate verranno rappresentate al Teatro di Corte di Monaco. La commissione esaminatrice che renderà il suo verdetto il 12 marzo 1895, è composta dei signori: Conte Hochberg, Barone Perfall, Herren Trust Schuch, Hans Richter, Hermann Zumpe, Hermann Levi, Julius Hosmann.

Opere nuove.

*** *I Persiani*, di Eschilo, musicati dal principe ereditario di Meiningen, furono rappresentati il 27 settembre scorso, ad Actenburg.

*** A Cassel l'Hoftheater rappresentò, per la prima volta, un'opera in un atto di Reinhold Hermann: *Spielmannsglück*.

*** A Brema venne rappresentata la nuova opera in 3 atti *Palm*, di Paul Geisler.

*** A New-York si eseguì una tragedia musicale in un atto, *Matteo Falcone*, di Enrico Zoellner.

*** Ottenne un grande successo a Monaco la nuova opera *Hänsel e Gretel* del maestro Humperdink, il riduttore ad uso dei concerti di alcune pagine del Wagner, rappresentata pure contemporaneamente a Weimar ed a Carlsruhe.

Istituti musicali.

Dall'Annuario del R. Conservatorio di Musica di Milano (anno 1892-93), sappiamo che il totale degli alunni ed alunne fra quelli già in corso d'istruzione e quelli ammessi nell'anno è di 171. Si sono ritirati durante l'anno per varie cause 18 allievi, 20 hanno ultimato i loro studî, rimanendo 133 in corso d'istruzione. Al corso di Armonia, Contrappunto e Composizione erano 33 gl'inscritti, a quello di Canto 12 alunni e 21 alunna, a quello di Pianoforte 4 alunni e 10 alunne, e 7 a quello d'Organo.

Fra le onorificenze finali citiamo il premio di 1° grado per Composizione ottenuto dal signor Mariani Eligio, quello per Canto dalla signorina De Grandi Adele, e quello per Pianoforte da Chierichetti Cesarina e Mazzeri Maria.

Fra gli studenti estranei al Conservatorio che diedero l'esame di licenza e magistero ottenne il diploma per la Composizione il signor Bernardone Antonio.

Quattro furono i saggi finali.

Il Comm. Bazzini nel suo discorso per la chiusura dell'anno scolastico si dichiara soddisfatto per la serietà e solidità dell'istruzione impartita e specialmente per gli esami a porte chiuse, di Armonia, Contrappunto, e Fuga, e Composizione.

Varie.

⁂ A Palermo si costituì una *Società del Quintetto.*

⁂ L'Accademia di Santa Cecilia di Roma ha deciso di commemorare in modo solenne, nella primavera prossima, il terzo centenario della morte del Palestrina.

⁂ A Firenze, per cura del Comitato per la esecuzione straordinaria di musica sacra, si eseguì, forse per la prima volta in Italia, la *Messa* in *Si bemolle* a quattro voci con orchestra, di Cherubini, della quale si fece venire il manoscritto della Biblioteca Reale di Berlino, non esistendo in Italia nessuna copia della partitura completa.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Barzellotti Giacomo — *La musica ai tempi nostri* (nel vol. *Studi e Ritratti*). — Bologna, Zanichelli, in-12°.

Boccabadati V. — *Osservazioni pratiche per lo studio del canto.* — Pesaro, Tip. Federici.

Bottazzo Luigi — *Della decadenza e della restaurazione della musica sacra in Italia* (« Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova, anno CCXCIV. — 1892-93, nuova serie, vol. IX »).

Gobbi B. — *Il seicento e Salvator Rosa.* — Sondrio, Tip. Quadrio, in-8°.

Labanchi A. G. — *Gli eunuchi e le scuole di canto nel secolo XVIII.* Lettere al maestro B. Carelli, 2ª ediz. — Napoli, Tip. Nuova, in-8°.

Mackenzie dott. A. C. — *Tre letture sopra il « Falstaff » di G. Verdi*, fatte alla *Royal Institution of Great Britain.* Traduz. del maestro P. Mazzoni. — Milano, Ricordi, in-16°.

Mogavero G. — *L'opera di R. Wagner.* — Palermo, Clausen, 1894, in-16°.

Onoranze a G. Rossini nell'Archiginnasio di Bologna 26 aprile 1893 (Istituzione Rossini). (Contiene parole di F. Brunetti e discorso di G. Albini). — Bologna, Tip. Azzoguidi.

Petrarca — *Una stanza musicata dal Du Fay, tratta da due codici antichi e le poesie volgari contenute in essi*, pubblicate per cura del dott. G. Lisio. — Bologna, Fratelli Treves, in-4°.

Radiciotti G. — *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia.* Notizie e documenti. — Tivoli, Tip. Majella, in-8°.

Ungarelli G. — *Le vecchie danze popolari italiane ancora in uso nel Bolognese*, con una incisione rappresentante la « Danza del Trescone », e la musica relativa alle varie danze. — Società nazionale per le tradizioni popolari italiane, Roma.

Vitali prof. Vitale — *Acustica fisica o fisica del suono.* — Milano, Vallardi, in-16°.

FRANCESI

Bapst G. — *Essai sur l'histoire du théâtre.* — Paris, Hachette, gr. in-8°.

Constant Pierre — *Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale.* — Paris, Sagot, in-12°.

Dupuich R. — *La cote du violon ancien. Traité de lutherie ancienne.* — Paris, R. Fissore, in-12°.

Hébert Marcel — *Trois moments de la pensée de Richard Wagner: « Tétralogie, Tristan et Iseult, Parsifal ».* — Paris, Fischbacher, in-8°.

Kufferath M. — *Parsifal.* Essais de critique littéraire, esthétique et musicale. 2me édition. — Paris, Fischbacher, in-16°.

Lussy Mathis — *Concordance entre la mesure et le rythme.* — Paris, Fischbacher, in-8°.

Mesnard L. — *Essais de critique musicale. III.* — Paris, Fischbacher, in-16°.

Saint-Saëns C. — *Charles Gounod et le « Don Juan » de Mozart.* — Paris, Ollendorf, in-16°.

Soubies A. — *Précis de l'histoire de la musique Russe.* — Paris, Fischbacher, in-18°.

Soubies A. et **Malherbe** Ch. — *Histoire de l'Opéra-comique. La seconde salle Favart 1860-1887.* — Paris, Flammarion, in-18°.

Terrasse C. — *Petit solfège illustré.* Illustrations de P. Bonnard. — Paris, Quantin.

Willy — *Soirées perdues.* — Paris, Tresse et Stock, in-16°.

TEDESCHI

Auer J. — *M. Andreas Raselius Ambergensis, sein Leben u. seine Werke.* — Leipzig, Breitkopf und Härtel, gr. in-8°.

Austellung, die internationale, f. Musik u. Theaterwesen. Wien 1892. — Wien, Perles, in-fol. m. taf.

Bohn E. — *Fünfzig historische Concerte in Breslau 1881-92. Nebst e. bibliograph. Beigabe Bibliothek des gedruckten mehrstimm. welt. deutschen Liedes vom Anfange des 16 Jahr. bis ca. 1640.* — Breslau, Hainauer, gr. in-8°.

Böttcher — *Populäre Harmonielehre in Unterrichtsbriefen.* — Leipzig, Koch.

Eccarius-Sieber — *Ueber die musikalische Erziehung unserer Tugend. Ein Beitrag zur Reform des Musikunterrichtes. Ueber die Auforderg. an den zeitgemässen Klavierunterricht. Ein populär Vortrag.* — Zurich, Speidel, gr. in-8°.

Erlich A. — *Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit u. Gegenwart.* 116 Biographien u. 114 Porträts. — Leipzig, Paryne, gr. in-8°.

Flinzer — *Der Tanz in humoristichen Bildern.* — Leipzig, A. Fischer.

Fritsch — *Reiterleben in Lied und Bild.* — München, Verlag f. Kunst.

Fuchs — *Melodien-Album m. geistlichen Liedern.* Für die Zither bearb. — Buch. der Evang. Gesellschaft, gr. in-8°.

Haberl Fr. Xav. — *Theoretisch-prakt. Anweisg. zum Verständnis u. Vortrag des authent. röm. Choralsgesanges.* Regensburg, J. Pustet, in-8°.

Heinrich — *Wagnerbüchlein. Richard Wagners Leben und Schaffen u. d. Nibelungen-Ring nach seinem Inhalte u. den zu Grund liegenden Mythen.* — Dresden, Lehmann.

Heintz — *Wegweiser durch die Motivenwelt der Musik zu Wagners Ring des Nibelungen.* — Charlottenburg, Verlag d. allg. Musik. Zeitung.

Heinze L. — *Theoretisch-praktische Musik u. Harmonielehre nach pädagogischen Grundsätzen.* — Breslau, Handel, gr. in-8°.

Helm Joh. — *Allgemeine Musik u. Harmonielehre, zunächst f. Lehrerbildungs Anstalten bearb.* 5 Aufl. — Guterloh, C. Bertelsmann, gr. in-8°.

Hermann — *Völkerlieder f. vierstimmige Männerchöre.* — Leipzig, Klinkhart, gr. in-8°.

Hofmann R. — *Praktische Instrumentationlehre.* — Leipzig, Dorfling et Franke, gr. in-4°.

Jahnke H. — *Gold u. Eisen. Volksschauspiel m. gesang. Musik v. a. Wiedecke.* — Berlin, P. Rittel, in-8°.

Keller — *Gesch. der Musik bis auf die Gegenwart.* — Leipzig, Friesenhahn.

Kneschke E. — *Das königl. Conservatorium d. Musik zu Leipzig 1843-93. (Universal-Bibliothek).* — Leipzig, E. Hendrich.

Kohnt D. Ad. — *Dur und Moll-Accorde. Musikalische Streifzüge, Portraitskizzen und Genrebilder.* Mit Portr. — Berlin, R. Boll, gr. in-8°.

König org. Rob. — *Choralbuch zum evangelischen Gesangbuch f. Rheinland u. Westfalen f. Kirche, Schule, u. Haus.* — Wesel, Fincke u. Mallinchrodt, gr. in-4°.

Krabbel C. — *Prinzipien der Kirchenmusik.* — Bonn, A. Henzy, in-8°.

Krause E. — *Didaktisches f. junge Musiker u. Musikfreunde.* — Hamburg, C. Boysen, in-8°.

Lackowitz W. — *Der Operfuhrer. Textbuch der Textbücher.* — Berlin, Verlaganst. Urania, in-12°.

Lesimple Aug. — *Aus dem Reiche der Frau Musika. Von Mozart zu Mozart.* — Leipzig, C. Reissner, in-8°.

Meinardus Ludw. — *Klassizität u. Romantik in der deutschen Tonkunst.* — Erfurt, C. Villaret, gr. in-8°.

Militär-Musik, die deutsche, auf der internationalen Austellung f. Musik und Theaterwesen Wien, 1892, in Bildern. — Berlin, E. Prager, in-12°.

Orientierungsplan, scenicher zum R. Wagners Opernaffürungen im Kgl. Hof. u. National-Teat. in München. — München, A. Bruckmann, in-16°.

Riemann H. — *Musiklexikon.* Neue Aufl. — Leipzig, M. Esse, in-12°.

Richter E. F. — *Die praktischen Studien zur Theorie der Musik.* — Leipzig, Breitkopf et Härtel, gr. in-8°.

Schauerte H. — *Die natürlichen Theile der kl. Musik.* — Paterborn, Junfermam, in-8°.

Schierhorn P. — *Universal-Choralbuch. Enth. die Melodien in der vom königl. Konsistorium der Prov. Brandeburg festgesetsten Form in mehrfacher Bearbeitg.*, nebst 3000 Strophenzwischenspielen u. 700 Orgelpunkten. — Kommerau, B. C. Ulrich et C., gr. in-4°.

Schmidt E. — *90 Sterbe-Begräbnis- u. Auferstehung-lieder f. den Männerchor mit e. anh. Ordnung und Form e. liturg. Beerdigungs Gottesdienstes.* — Ausbach, Brügel et Sohn, in-8°.

Schneider. — *Die internationale Austellung f. Musik u. Theaterwesen. Wien, 1892.* — Wien, Perles.

Schubert F. L. — *Der praktische Musikdirektor od. Wegweiser f. Musikdirigenten.* — Leipzig, Merseburger, in-12°.

Svoboda A. — *Illustrierte Musik-Geschichte.* Mit Abbild. von Max Frhrn. v. Branca. — Stuttgart, Grüningen, in-8°.

Wagner-Album. Allg. Kunst-Chronik. — München, in-8°.

Wohlfahrt H. — *Vorschule der Harmonielehre. Eine leicht fassl. Anleitg. zu schriftl. Bearbeitg. den Tonstufen, Tonleitern, Intervalle, Accorde u. s. w. zum Gebrauch f. Clavierschüler hrsg.* 9 Aufl. — Leipzig, Breitkopf und Härtel, in-8°.

INGLESI

Cummings — *Biographical dictionary of musicians.* — London, Novello, in-8°.

Durstan R. — *A manual of Music.* Illustr. 13th ed. — London, H. W. Allen, in-8°.

Parry C., **Habert** H. — *Summary of the history and development of medioeval and modern european music.* — London, Novello.

Peterick Horace. — *The history of the violin.* With plates. — London, Henry and Co.

Richardson I. — *Elements of music, harmony and musical form.* Edited by George Riseley. — Rivington, Percival and C°.

Rogers Clara K. — *The philosophy of singing.* — Osgood, Meilvaine and Co.

Schumann — *Music and Musicians. Essais and criticism.* Transl. by Fanny R. Ritter. 2 edit. — London, Reewes.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Bériot (Ch. de). — *La Lecture au Piano.* Application du Solfège au Piano. 162 Exercices, divisés en 2 volumes. (Paris, Alphonse Leduc).

Scopo di questi esercizî, scritti *in vista della lettura* e *non del meccanismo,* è quello d'avvezzare il pianista coi ritmi più imprevisti e di costringerlo ad un'attenzione costante. Lo scopo ci pare pienamente raggiunto. È generale lamento che tra i pianisti troppo scarso sia il numero di abili accompagnatori: la causa sta forse in questo che gli *studi* maggiormente in uso dànno troppa importanza al meccanismo e trascurano le difficoltà del ritmo; e perciò raccomandiamo vivamente agl'insegnanti questa raccolta.

Dubois Théodore. — *Douze pièces nouvelles pour orgue ou piano-pédalier.* (Paris, Alphonse Leduc).

Prélude et Fugue — Chant Pastoral — Cortège Funèbre — La Fête-Dieu — Canon — Alleluia — Noël — Fiat lux — In Paradisum — Offertoire — Thême Provençal varié — Marche Triomphale.

Questi pezzi sono riuniti in un solo volume; degni d'ogni elogio per l'inspirazione, l'eleganza della forma e la ricchezza armonica, costituiscono una splendida e preziosa raccolta per l'organista.

Figaro Musical. — (Paris, Paul Dupont). (V. *Recensioni*).

Horváth Attila. — *Cinque pezzi per pianoforte.* Op. 20. (Leipzig, Friedrich Hofmeister).

N. 1. Allegro appassionato.
» 2. Idylle.
» 3. Scherzo.
» 4. Intermezzo.
» 5. Ritterstück.

Eleganti composizioni, in cui domina l'influenza di Schumann.

Marmontel A. — Canzonetta, *Chanson agreste,* pour piano. Op. 180.
— Allegro capriccioso. Op. 181. (Paris, Alphonse Leduc).

Martucci Giuseppe. — *Composizioni per pianoforte.* (Edizioni Ricordi, *Biblioteca del Pianista,* formato in 4° grande, sei volumi). V. *Recensioni.*

— *Momento musicale* e *Minuetto,* per due violini, viola e violoncello. (G. Ricordi e C.).

Il *Momento musicale* è quello per pianoforte, Op. 64, N. 1, conservato nella sua tonalità originale di *Si bemolle*; è una pagina molto espressiva. Il *Minuetto*

è quello per pianoforte, Op. 55, N. 1, in *Mi*, e trasportato nel tono di *Sol*; è un lavoro di squisita eleganza, e nel *Trio* il Martucci, ripetendo ciò che Chopin fece per la Mazurka, s'innalza ad alto ideale e ci fa dimenticare la forma di danza del minuetto.

Palicot G. —*Appel d'amour*, Scène dramatique pour Chant et Piano. (Bruxelles, A. Cranz Éditeur).

Popper David. — *Tre pezzi per Violoncello e Pianoforte.* (Lipsia, Friedrich Hofmeister).

Op. 65, N. 1. Adagio.
» 2. Minuetto.
» 3. Polonaise.

Queste pregevoli composizioni sono pubblicate separatamente.

Ravina H. — *Cent Préludes* dans tous les Tons majeurs et mineurs pour le Piano. Op. 110. (Paris, Alphonse Leduc).

Anzichè *preludî* si potrebbero chiamare semplici *cadenze* di poche battute. Data la loro brevità e mancando quindi lo svolgimento dell'idea, è impossibile dare un giudizio sul valore di questi pezzi, nè sapremmo dire a quale scopo mirino. Potrebbero al più servire come *temi* per improvvisazione da svilupparsi più ampiamente.

Rheinberger Iosef. — *Dodici Meditazioni per organo.* Op. 167. (Leipzig, Rob. Forberg).

N. 1. Entrata.
» 2. Agitato.
» 3. Canzonetta.
» 4. Andantino.
» 5. Preludio.
» 6. Aria.
N. 7. Intermezzo.
» 8. Alla marcia.
» 9. Tema variato.
» 10. Passacaglia.
» 11. Fugato.
» 12. Finale.

Questi pezzi sono pubblicati separatamente.

— *Tre pezzi per pianoforte a 4 mani* (dall'Op. 167).

N. 1. Marcia.
» 2. Intermezzo.
» 3. Tema con variazioni.

Sono pubblicati separatamente e sono rispettivamente le *Meditazioni* N. 6, 7 e 9 dell'Op. 167.

— *Marcia elegiaca per orchestra* (dall'Op. 167).

È la *Meditazione* N. 8 dell'Op. 167. La composizione dell'orchestra è la seguente: archi, legni a due oltre l'ottavino, due corni in *F*, due trombe in *C*, tre tromboni e timpani.

— *Sonata per organo N. 16*, in *Sol diesis minore*. Op. 175.

Si compone di quattro *tempi: Allegro moderato, Andantino* (Scandinavisch), *Introduzione* e *Fuga*.

Questa *Sonata* è pure pubblicata per pianoforte a quattro mani, riduzione dell'Autore.

Il nome illustre del Compositore è la migliore garanzia del valore di queste

nuove pubblicazioni, in cui l'inspirazione va unita allo splendore della forma più classica; nè aggiungiamo altre parole per raccomandarle agli organisti intelligenti.

Rinaldi Giovanni. — *October*. Tre composizioni per pianoforte. (Milano, G. Ricordi e C.).

N. 1. Op. 118. *Nebulosa.*
» 2. » 119. *Sinfonia del bosco.*
» 3. » 120. *Sprazzo.*

— *Bagliori.* Tre composizioni per pianoforte.

N. 1. Op. 121. *Strimpellata notturna.*
» 2. » 122. *Momento sacro.*
» 3. » 123. *Salendo un monte.*

Son tutte belle composizioni che portano l'impronta così personale di questo insigne paesista musicale. Volendo dar la preferenza a qualcuno di questi pezzi, possiamo citare: *Momento sacro,* una pagina elevata ed intimamente sentita; *Sprazzo* ha un non so che di fantastico ed è di grande effetto; bizzarra e curiosa è pure la *Strimpellata notturna.*

Sauret Émile. — *Gradus ad Parnassum du Violiniste.* Primo volume. (Lipsia, Rob. Forberg).

Questi pregevoli studî, sebbene progressivi, sono scritti per gli artisti anzichè per gli studiosi principianti.

Stcherbatcheff N. — *Composizioni per pianoforte.* (M. P. Belaieff, Lipsia).

Op. 27. *Les Orchidées.* Deux Valses.
» 28. *Deux Morceaux pour Piano.* Séparément: N. 1. Canzone, N. 2. Toccatina.
» 29. *Impromptu-Caprice.*
» 30. *La Chute des Feuilles.* Étude.
La difficoltà, oggetto di questo studio, è nella mano sinistra; in parte è quella della nona battuta dello Scherzo Op. 20 di Chopin, in parte è una sua variante. Richiede un certo sviluppo della mano.
» 31. *La Mélancolie.* Mouvement lent tiré d'un Quatuor pour Instruments à cordes. Réduction pour Piano à deux mains par l'auteur.
» 32. *Première Neige.* Mélodie-Idylle.
» 34. *Valse-Entr'acte.*
» 35. *Barcarolle Orientale.* Chant Nocturne.
Poco originale; nel disegno della melodia e dell'accompagnamento ricorda il Notturno N. 6 in *Sol minore* di Chopin.
» 36. *Les Adieux.* Deux Impromptus mélodiques.
» 37. *Preludio.*
» 38. *Improptu-Villanelle.*
Come meccanismo è nel genere dell'Impromptu Op. 29 di Chopin.
» 39. *Au Soir tombant.* Valse rêveuse.

Queste belle composizioni, eleganti nella forma e nel meccanismo, e ricche nell'armonia, rivelano specialmente l'influenza di Chopin.

Tosti I. Paolo. — *50 Solfeggi* in 2 libri. (London, Einoch and sons).

Autori antichi.

Bach J. S. — *Otto Fughe dal « Clavecin bien tempéré »* con esposizioni analitiche in colori ed annessi schemi armonici, per cura di *Bernardo Boekelman.* (Editori per l'Italia G. Ricordi e C.).

Queste Fughe, pubblicate separatamente, sono la 1ª, 8ª, 4ª, 7ª, 10ª, 21ª, 22ª del primo volume e la 7ª del secondo. Scopo di questo lavoro è di rendere più facile lo studio dei capolavori classici col porgere sensibile agli occhi la costruzione architettonica d'una composizione musicale. Lo scopo è raggiunto colla notazione colorata della musica. Ogni fuga è diteggiata ed è accompagnata dal suo schema armonico, oltre una minuta analisi ed alcuni schiarimenti sulla forma della fuga in generale; l'esposizione letteraria è fatta in tre lingue: inglese, tedesca e francese. Questo lavoro è della massima importanza ed è utilissimo agli studiosi di contrappunto che vogliono studiare a fondo la fuga, ed ai pianisti, che, non conoscendo ancora il contrappunto, desiderino comprendere questi capolavori di Bach.

Aggiungiamo perciò di cuore il nostro plauso a quelli di musicologi insigni, quali Riemann, Reinecke, Mackenzie, ecc.

Haessler J. Guillaume (1747-1822). — *Trois Sonates expressives pour le Clavecin ou Fortepiano* (Op. 16), fraseggiate e diteggiate per cura di N. J. Hompesch. Pubblicate separatamente. (Lipsia, Rob. Forberg).

Madrigals by English composers of the close of the fifteenth century. Prepared for the members of plaisong and medioeval music Society. Edizione di soli 250 esemplari (London. Novello, Ever and Co., 1893) (V. *recensioni*).

Mozart W. A. — *Tre duetti per due flauti*, per cura di W. Barge. Pubblicati separatamente. (Lipsia, Rob. Forberg).

Parisotti Alessandro — *Raccolta di arie antiche.* Due volumi. (G. Ricordi).

Nel primo volume figurano i nomi di Carissimi, Cesti, Legrenzi, Bononcini, Alessandro Scarlatti, Vivaldi, Lotti, Coldara, Domenico Scarlatti, Haendel, Marcello, Leo, Pergolesi, Gluck, Jommelli, Traetta, Piccinni, Paisiello, Giovanni Martini.

Nel secondo volume vi sono i nomi di Del Lento, De Luca, Falconieri, Rontani, Caccini, Monteverde, Cavalli, Tenaglia, Cesti, Stradella, Fasolo, Alessandro Scarlatti, Bassani, Gasparini, G. B. Bononcini, Sarri, Durante, Marcello, Paradies, Gius. Giordani, Piccinni.

Di ogni compositore sono dati alcuni cenni biografici; questi pezzi per una voce trascritti ed armonizzati per disteso dal Parisotti costituiscono una raccolta di grande interesse; aggiungono pregio all'elegante edizione alcuni *fac-simile.*

— *Piccolo Album di musica antica.* (Edizioni Ricordi).

Comprende undici pezzi di Falconieri, Peri, Caccini Francesca, Frescobaldi, Cavalli, Strozzi Barbara, Stradella, Bencini, Visconti, Manfroce.

Sì di questa come della precedente pubblicazione sono pubblicati i pezzi distaccati.

Henry Purcel. — *Fourteen pieces for the violin. The pianofort accompaniment, marks of expression, bowing, and fingering by Arnold Dolmetsch.* (London. Novello, Ever and Co.) (V. *recensioni*).

Opere teatrali.

Abbà-Cornaglia P. — *Una partita a scacchi.* Melodramma in un atto. Edizione per canto e pianoforte (V. *recensioni*).

Catalani Alfredo. — *La Wally,* di W. de Hillern, riduzione drammatica in 4 atti di Luigi Illica. Opera completa per canto e pianoforte, riduzione di Carlo Carignani. (G. Ricordi e C.).

Cipollini Gaetano. — *Il Piccolo Haydn,* commedia lirica in un atto di Antonio Cipollini. Riduzione per canto e pianoforte. (Edoardo Sonzogno, Editore).

Coronaro Gellio Benvenuto — *Festa a Marina,* bozzetto lirico in un atto, riduzione per canto e pianoforte. (E. Sonzogno).

Cowen H. Frederic. — *The Water-Lily. A Romantic Legend for Soli, Chorus and Orchestra: the words written by Joseph Bennet.* Edizione per canto e pianoforte. (Novello, Ever and C. London, New York) (V. *recensioni*).

Leoncavallo Ruggero. — *I Medici.* Azione storica in 4 atti, riduzione per canto e pianoforte. (E. Sonzogno, Editore) (V. *Arte contemporanea*).

Pessard E. — *Mamz'elle Carabin.* Opérette en trois actes. Paroles de M. Fabrice Carré. (Paris, Paul Dupont) (V. *recensioni*).

Puccini Giacomo. — *Manon Lescaut,* dramma lirico in 4 atti, riduzione per canto e pianoforte. (G. Ricordi e C.). (Vedi nota a pag. 195).

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

✣ MEMORIE ✣

Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Da tre secoli lo spirito eletto del sommo maestro romano è sorvolato innanzi alla Maestà Divina, di cui egli con religiosa ed alta espressione di fede cantò le glorie superne; da tre secoli l'opera immortale di Pierluigi ha segnato nella storia un'orma così profonda, da rendere inutile l'azione deleteria del tempo. L'opera sua non richiama la giovane generazione quale curiosità storica, come documento delle origini tecniche dell'arte; bensì quale espressione estetica viva, palpitante, che attraverso tre secoli non ha perduto della minima forza, nè in essa la luce di cui splende si è minimamente affievolita. Niun altro esempio offre la storia dell'arte, di una manifestazione sì potente, pari a quella estrinsecata dai genî fulgidissimi di Pierluigi da Palestrina e di Orlando di Lasso nel secolo XVI.

Ma ciò che giova osservare attentamente si è che la potenza di tutta quest'arte è racchiusa nel suo carattere, eminentemente cristiano, anzi cattolico, apostolico e liturgico ad un tempo.

In un'epoca di volgare indifferentismo ed irriverenza, in cui il significato delle parole viene sì spesso frainteso e travisato ad arte, non paia ad alcuno affermazione arrischiata la nostra. Il contenuto della presente memoria spiegherà a sufficienza il criterio di giudizio a cui ci informiamo.

Mai come per l'arte del Palestrina, nel volgere di tre secoli, si

sono formulati giudizî fra di loro tanto disparati e falsi. Una recente critica francese, più preoccupata di colpire nel glorioso maestro il rimaneggiatore del canto gregoriano, che di riconoscere il sommo polifonista, si è provata ad abbattere l'arte sua dal punto di vista liturgico, tentando dimostrare che egli appartenendo all'epoca della rinascenza italica, non può che essere annoverato fra gli artisti della scuola neo-pagana. Ed è una affermazione questa che dal semplice criterio storico potrebbe anche apparire fondata e ragionevole, appunto per quel ritorno alle fonti puramente cristiane del medio-evo, che nella critica storica dell'arte religiosa va ovunque insinuandosi.

Al contrario non è difficil cosa dimostrare che l'arte del Palestrina, lungi dall'essere annoverata fra l'arte neo-pagana del secolo XVI, può e deve essere considerata come il culmine dell'arte eminentemente cristiana del medio-evo; come la continuazione dell'opera altamente liturgica di San Gregorio Magno, anche attraverso le epoche fatali in cui le rappresentazioni sacre dei *Misteri*, cadute nella più deplorevole volgarità, avevano profanato ogni manifestazione puramente liturgica nella chiesa.

E valga il vero. Pochi anni dopo la morte del Palestrina, una falange di musicisti estemporanei, di critici improvvisati, di teorici arruffoni, ubbriacati della resurrezione pagana a mezzo del melodramma; di null'altro compresi che dei pianti d'Orfeo, delle gesta di Dafne, di Serse, degli eroi dell'Ellade, delle sacerdotesse di Giove e di Venere, poterono scagliarsi contro l'opera immortale — perchè altamente cristiana — del sommo maestro romano. Sono celebri i giudizî sintetici di Lelio Guidiccioni, di Pietro Della Valle e di Giambattista Doni. *Bellessime anticaglie da museo*, diceva l'uno; *una barbarie,* scriveva l'altro; appunto perchè l'arte loro più nulla aveva di comune con l'ispirazione e con la forma palestriniana; appunto perchè soltanto l'ideale pagano dominava in quel tempo sovrano, non solo nel teatro, ma benanco in chiesa.

Ma se è vero che rimanendo il più fedele interprete delle prescrizioni emanate dal Concilio tridentino, il Palestrina abbattè ad un tratto tutta la sinistra influenza profana ed artifiziosa esercitata dai contrappuntisti fiamminghi nella musica sacra, è pur vero che l'opera sua dopo poche diecine d'anni rimase semplicemente un ricordo, per il dominio che andò ovunque conquistando l'arte totalmente pagana del cosidetto rinascimento.

Scrive infatti il Dott. Haberl in una recente pubblicazione: « Dal 1620 in poi, tutti, scrittori, compositori, cantori e musici, fecero a gara nel disprezzo dell'arte del secolo XVI e di tutti i compositori di quell'epoca, non escluso il Palestrina. I paladini di quest'indirizzo musicale, il quale magnificava lo stile barocco come un'emanazione dell'antica arte greca, vivevano a Firenze con Giov. Batt. Doni alla testa.

Non sono certamente i *Madrigali* sulle parole del Petrarca che dànno diritto di annoverare il Palestrina fra i compositori della nuova scuola; essi rappresentano una minima ed assai inferiore parte nella sua produzione artistica. D'altronde egli, senza dubbio, seppe emanciparsi dalle pastoie aride degli scolastici che lo precedettero, ma l'arte sua, pur facendo immediatamente dopo lui, seguaci numerosi e valorosi, cadde ben presto in dimenticanza, per non dire in dispregio.

La critica francese di cui ci occupiamo (1), può aver avuto delle oneste intenzioni nel voler dimostrare ad ogni costo la profanità della musica palestriniana, ma noi temiamo che quelle intenzioni svaniscano innanzi alla ferocia con cui essa tenta demolire tutto ciò che è italiano, accusando perfino lo stesso Dante di ideali pagani, per le poche parole da lui formulate nel libro *De monarchia*, le quali suonano: *Romanus populus fuit nobilissimus.*

Non sappiamo con quale fondamento storico si asserisca che Palestrina fu allievo di Claudio Goudimel, cosa per nulla provata ancora. E perchè Goudimel ugonotto, compositore di *Madrigali, Canzoni* e *Messe* i cui temi furono tolti ai soggetti profani, può forse aver dato qualche indirizzo al Palestrina, si dovrà dedurre per questo che l'arte del suo allievo non possa essersi resa indipendente ed individuale? Perfino il Baini, lo storico di Palestrina, serve di pretesto alla critica francese, per avventarsi contro l'arte del nostro più grande genio musicale!

Non seguiremo qui i dottrinarî di tal critica, a cui altra e più luminosa risposta non si potrebbe dare se non adducendo la testimonianza del largo favore che ovunque va incontrando la restau-

---

(1) *Palestrina G. Pierluigi. Étude historique et critique sur la musique religieuse*, par A. Super (A. Dessus). Paris, 1892.

razione della musica sacra e dell'ideale liturgico ad opera dell'arte palestriniana.

Nè terremo conto delle partigiane disamine di Ettore Berlioz sulla pretesa identicità dei processi melodici ed armonici, della forma e dello stile, usati dal Palestrina, sì nei *Madrigali* che nelle opere sacre. Uno studio oggettivo dei due generi renderà maggiormente chiara la nostra asserzione. Intanto noi ci affidiamo ai ripetuti giudizî di un critico non meno severo del primo: a Riccardo Wagner, il quale fin da cinquant'anni addietro sentenziò che soltanto nella musica di Palestrina risiedono le qualità intimamente religiose della vera arte sacra. E ad ogni modo è mestieri convenire col P. Janssens, che se qualche rassomiglianza può correre fra l'uno e l'altro dei due generi, dessa non va che a vantaggio della musica sacra, inquantochè l'arte profana in Palestrina non era che l'eco fedele delle vôlte del Tempio.

***

L'opera eminente di Pierluigi ebbe un riscontro splendidissimo nell'azione esercitata contemporaneamente da Orlando di Lasso alla Corte dei Duchi di Baviera; il compositore fiammingo operò al nord la stessa rivoluzione artistica compiuta dal Palestrina nel mezzogiorno d'Europa. Ed a condurlo sul nuovo sentiero possono forse aver influito le idee sorte in lui, dopo i suoi viaggi in Italia.

Fondamento della scuola a cui si votarono Palestrina ed Orlando — il primo certamente con fantasia più limpida, più potente ed ispirata — fu l'abbandono di tutti gli artifizî contrappuntistici pei quali la prima metà del secolo XVI andò tanto celebrata. Eppure occorre tuttora di veder assegnate alla polifonia palestriniana quelle qualità che in essa precisamente furono, e di proposito, abbandonate. Non è difficil cosa sentir dire che le composizioni del sommo maestro romano si racchiudono tutte in un cerchio di formule quali il *canone*, la *fuga*, ecc.; mentre al contrario se Palestrina accettò di preferenza l'*imitazione*, ben raramente andò più in là coll'artifizio contrappuntistico. E d'altra parte come il genio di Bach innalzò la *Fuga* ad altezze da nessuno raggiunte; come Beethoven sviluppò la forma della *Sonata* e della *Sinfonia* nel modo più grande e meraviglioso, non

si dovrà concedere che Palestrina abbia idealizzato in una forma sublime il contrappunto? Decisamente qui v'ha una confusione di idee e di criterî di giudizio, deplorevolissimi. Non si sa discernere il concetto melodico dalla forma che lo sviluppa e lo inquadra; e l'uno si confonde coll'altra, in maniera veramente puerile e meschina.

Leggevasi giorni sono, in un periodico musicale di Firenze, un articolo di un rispettabile maestro bolognese su *la riforma della musica sacra;* ed egli pure, parlando dell'arte palestriniana, non seppe dir altro se non che « essa si basa sull'artifizio, su un tecnicismo meraviglioso bensì, ma che rivela un assoluto predominio dell'ingegno sul sentimento ». Ora è precisamente questo deplorevole pregiudizio comune a tutte le scuole d'Italia, e vergognosamente assai divulgato per la nessuna coltura storico-critica dei nostri migliori ingegni musicali, è precisamente questa falsa e bugiarda leggenda che noi vogliamo provarci a sfatare.

Sebbene dal tecnicismo meraviglioso dell'arte palestriniana; sebbene dalle intrinseche qualità estetiche di questa forma contrappuntistica fondentesi coll'idealità del ritmo non strettamente misurato, nè metrico, ma libero, scaturisca un potentissimo colorito musicale pieno di sentimento e di espressione, pure è ai soli temi melodici che noi ci fermeremo per osservare se sia attendibile l'accusa di aridità, di scolastica, mossa alle composizioni del Palestrina.

Sarebbe mai possibile una frase più completa, più ispirata, più altamente collegata alla espressione delle parole, di quella che qui riferiamo tolta ad uno degli *Offertorî a 5 voci?*

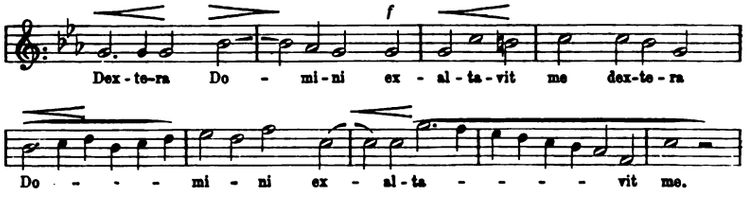
Larghetto.

Dex-te- ra Do-mi- ni fe-cit vir-tu - - -

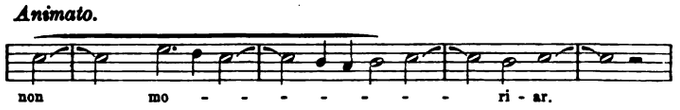
- - tem fe - - - - cit vir-tu - tem.

Sono otto battute che passano, si intrecciano, si sovrappongono, si sottomettono nell'una o nell'altra delle cinque parti.

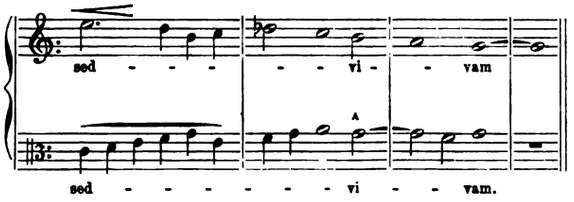
Lo stesso tema si presenta ancor più ricco di colorito e di forza così variato:



Il secondo tema si insinua nel soprano e nel primo tenore, mentre le altre parti stanno ancora sviluppando il primo tema.



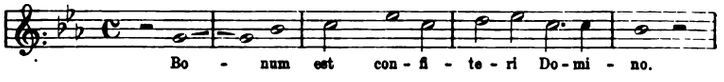
E si completa nel modo seguente, alternativamente nelle parti di soprano e contralto, dei due tenori, o del tenore e basso:



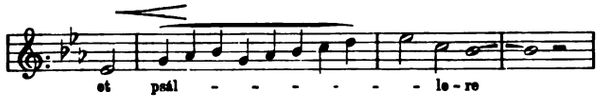
Finalmente sulle ultime parole del testo: *et narrabo opera Domini* si sviluppa una frase potente, grandiosa e solenne, degna davvero di narrare l'opera di Dio.

Crediamo che quelle riportate siano davvero frasi melodiche ; chè se ci ingannassimo nel giudicarle tali, noi che provammo la più intensa commozione nell'udirle ripetutamente e nell'apprenderle ad altri, dovremmo rinunciare all'ufficio nostro, perchè della musica avremmo un criterio troppo soggettivo ed evidentemente falso.

Ma ci lusinghiamo di non essere in errore e vogliamo continuare nel divisamento propostoci di illustrare, debolmente, parecchie delle pagine palestriniane. Un altro *Offertorio a 5 voci* ci offre materia di studio, e di esso riportiamo il tema iniziale la cui proprietà è tutta melodica.

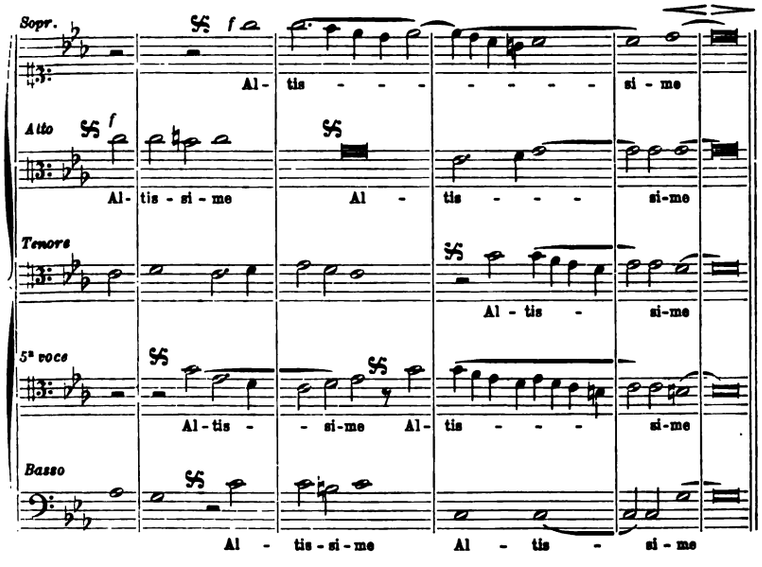


Quanta supplice e devota ispirazione in quel *confiteri Domino*, e quanta energia grandiosa, solenne alle parole *et psàllere nomini tuo*, *Altissime*. Pare che l'inno di gloria si sprigioni in tutta la sua potenza:



Questo tema passa attraverso tutte le voci, si ripercuote all'acuto, si sviluppa e si intreccia fino all'*Altissime* finale in cui tutte, con una straordinaria intensità sonora, echeggiano alternativamente su una nuova frase.

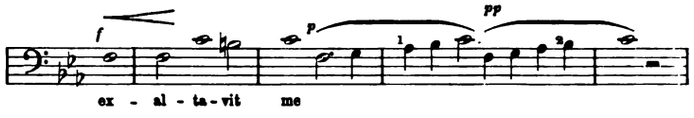
Non possiamo trattenerci dal riprodurre qui testualmente la disposizione delle cinque diverse parti, notando col segno 𝄋 le entrate delle voci, giacchè è per esse che queste ultime battute chiudono l'*Offertorio* nel modo più splendido, per ispirazione e sapienza, che immaginar si possa.



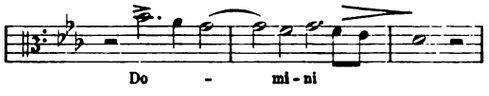
Ciò che nella polifonia palestriniana è davvero meraviglioso, si è la continuità della frase, che nel vocabolo moderno si direbbe *melodia*

infinita; giacchè essa passando attraverso alle diverse voci non lascia intravedere il minimo distacco fra le finali di un gruppo melodico e l'inizio del successivo tema. Così i *melismi* dei quali i compositori di tutte le scuole successe a quella di Palestrina — forse per l'incapacità degli esecutori — perdettero la traccia, accrescono idealità artistica al contrappunto. Il *melisma* è precisamente quell'abbellimento melodico in forma di vocalizzo, che vien dato all'ultima sillaba di una parola, la quale comunemente chiude una proposizione od un primo tratto di un periodo. L'effetto che per tal modo si può raggiungere, accresce idealmente l'indefinito carattere della melodia palestriniana, perchè è sul melisma stesso in una delle parti, che si erige e si sovrappone un nuovo tema melodico di un secondo periodo musicale. Ne porgiamo alcuni esempî togliendoli dagli *Offertorî* suaccennati.

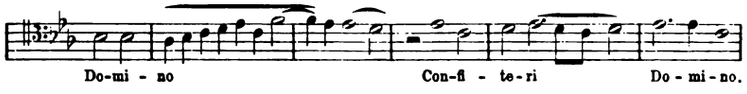
A)



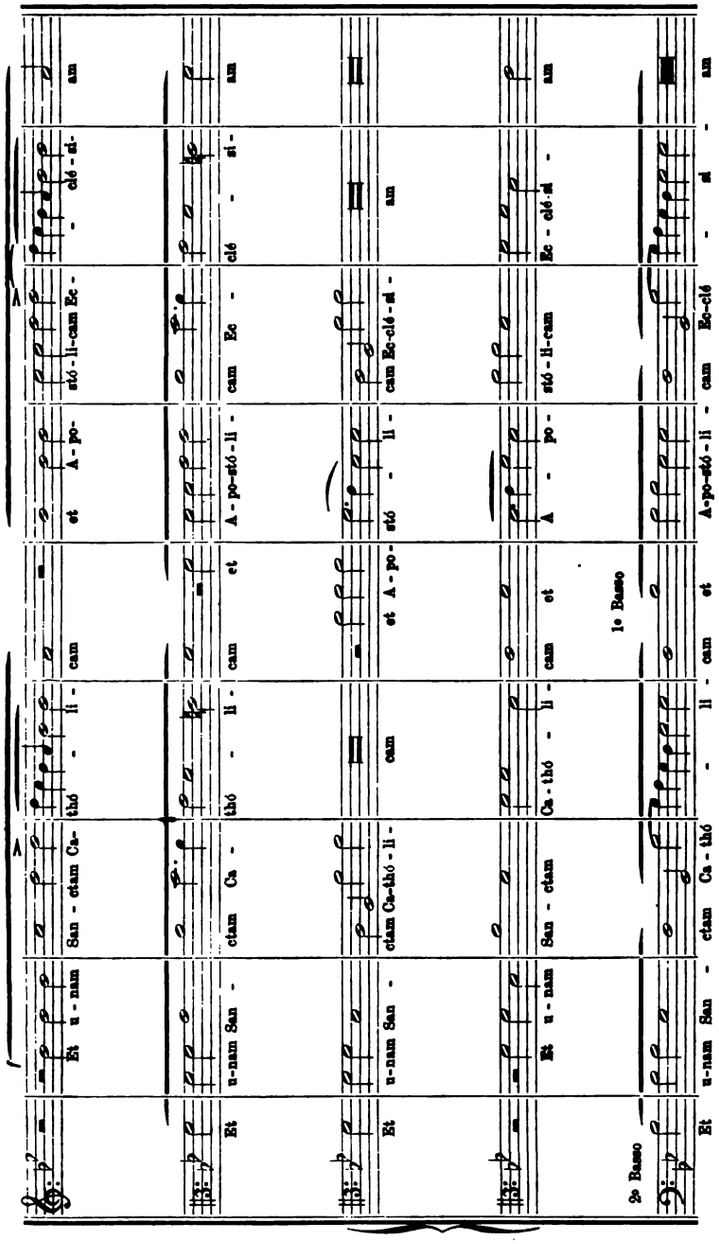
B)



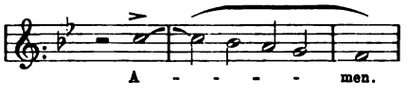
C)



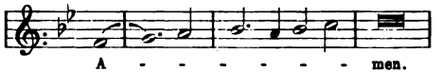
Osservando altre composizioni vediamo in esse riunite splendidamente tutte le proprietà più sopra avvertite. Così accade di riscontrare nel finale del *Credo* della Messa dedicata a Papa Marcello II, l'opera più nota — almeno di fama — del sommo maestro romano. All'*Et unam sanctam* si sovrappongono diversi temi, dei quali spicca maggiormente quello dato ai soprani:


Et u - nam San - ctam Ca- thó - li - cam et A - po- stó - li - cam Ec - clé - si - am
Et u - nam San - ctam Ca - thó - li - cam et A - po - stó - li - cam Ec - clé - si - am
Et u - nam San - ctam Ca-thó - li - cam et A - po- stó - li - cam Ec-clé - si - am
Et u - nam San - ctam Ca - thó - li - cam et A - po - stó - li - cam Ec - clé - si - am
1° Basso
2° Basso
Et u - nam San - ctam Ca - thó - li - cam et A-po-stó - li - cam Ec-clé - si - am

Forse nel suo assieme questo squarcio presenta qualche argomento di osservazione, non essendo la melodia molto adatta ad esprimere il significato delle parole nel contesto del capoverso, per troppa gaiezza e libertà di stile. Di più si può osservare ancora che — contrariamente a quanto l'arte palestriniana innalzava a sistema — lo stesso tema serve a due diversi brani del testo; cosa che in Palestrina ben raramente si riscontra. Ma ciò che nello stesso finale è maggiormente degno della più grande ammirazione è la chiusa potentissima sull'*Amen*. L'idea melodica è semplice assai:



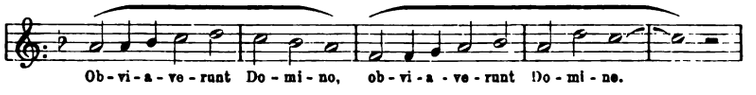
ma si innalza di grado, si intreccia alternativamente nelle diverse voci cogli stessi procedimenti praticati nell'*Offertorio* già citato, sulla parola *Altissime*. Di poi termina con una grandiosa cadenza nella quale quattro parti ripetono successivamente il tema, la quarta voce — il secondo tenore — trascorre su un pedale medio, mentre il soprano per moto contrario vigorosamente chiude con la frase:



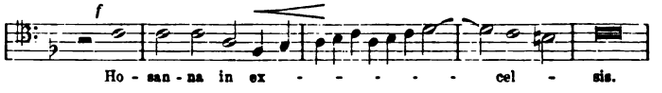
Quanto colorito e quanta vita; che forza, quale robustezza d'idee e di sviluppi in questo superbo finale!

Vediamo altre composizioni di minor conto.

Nell'Antifona *Pueri Hebræorum* a 4 voci (due soprani, un contralto ed un tenore) la melodia ed il contrappunto scorrono piani, quasi in istile omofono. I concetti si svolgono con un fare pieno di candore ideale. Lo provi il seguente brano melodico:



Non meno efficace riesce il tema sull'*Hosanna:*



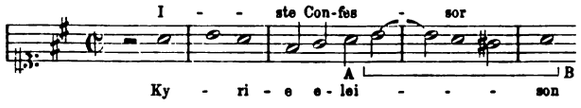
Nel riavvicinamento di esso colle altre parti acquista una forza, una vivacità di colorito veramente sorprendenti; e sembra che il canto di letizia dei *pueri hebræorum* osannanti a Cristo trionfatore per le vie di Gerusalemme, idealizzato dal concetto liturgico, ne trasporti fra quella folla entusiasta la quale — come dice il testo — portando rami d'ulivo acclamava l'Uomo-Dio.

***

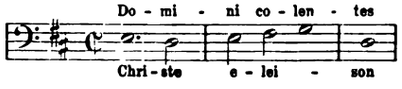
Se si dovessero riportare le frasi più salienti ed ispirate delle opere del sommo maestro di Palestrina, dovremmo ampliare di troppo le proporzioni di questa *memoria.* Nostra intenzione fu quella di scegliere — sia pure senza preconcetti — quei tratti che in alcune delle composizioni le quali abbiamo avuto occasione di consultare, ci parvero maggiormente degni di studio, specialmente riguardo alla condotta melodica delle frasi.

Ora crediamo necessarie altre osservazioni per rintracciare il legame che unisce il canto gregoriano — cioè il canto tradizionale della chiesa cattolica — alle composizioni sacre palestriniane. E queste osservazioni crediamo necessarie per due motivi. Innanzi tutto per respingere l'accusa di profanità che ad esse composizioni si suol muovere da taluni; secondariamente, per smentire le leggere asserzioni di una critica discretamente ingenua, la quale tratto tratto fa capolino col dire che delle melodie gregoriane Palestrina si è servito puramente e semplicemente negli spunti, non già nel corso e nello sviluppo delle sue composizioni sacre.

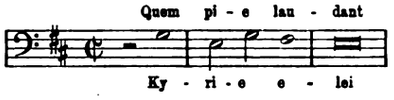
Esaminiamo ad esempio la *Messa* « Iste Confessor » composta tutta sui frammenti melodici dello stesso *Inno.*



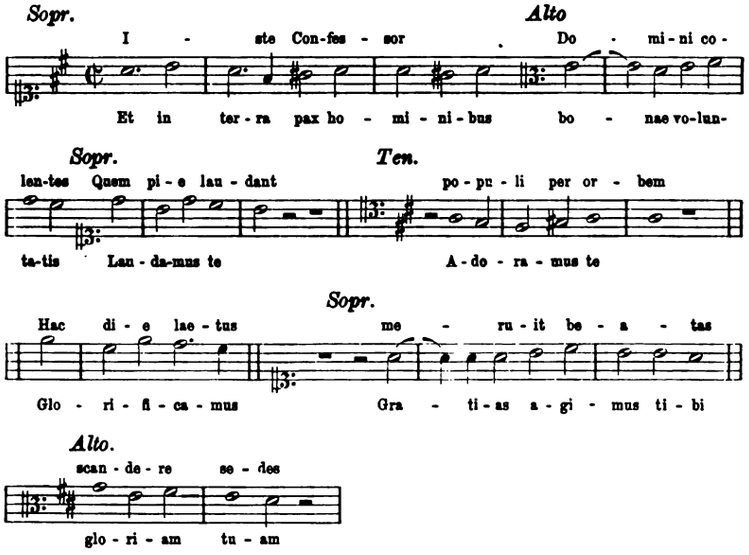
Questo primo frammento passa a tutte le voci alternativamente nel primo *Kyrie*, mentre si sviluppano pure temi secondarî formati tutti, o quasi, dallo stesso frammento dell'*Inno.*



Su questo secondo tratto si sviluppa il *Christe*, giacchè il tema passa alle quattro parti comparendo ben dieci volte. Il terzo *Kyrie* è costruito sul brano tolto alle parole:



La melodia tutta intiera dell'*Inno* appare sino dal principio del *Gloria*. Riportiamo di proposito il canto fermo sul quale si sviluppa splendidamente l'intreccio contrappuntistico.



Tutti questi temi che formano l'intiera melodia dell'*Inno* si raggruppano e si sviluppano per imitazione coll'arte più profonda nel *Credo*, nel *Sanctus* e nel primo *Agnus Dei*, mentre al secondo *Agnus Dei* a cinque voci, gli stessi temi si trovano tutti riuniti splendidamente. Vorremmo qui riportare i principali periodi della poderosa *Messa* « Lauda Sion » nella quale i temi gregoriani della *Sequenza* di S. Tommaso d'Aquino sono riprodotti per intero. Ma basti ricordare che in essa, come in tutte le altre, le quali si intitolano da un canto della chiesa cattolica, gli stessi procedimenti melodici e contrappun-

tistici sono eretti a sistema; talchè si può senz'altro asserire che essa forma la proprietà più palese dello stile palestriniano.

In altre composizioni sacre, l'immortale autore ha usato integralmente del tema gregoriano in una sola parte. Così accade per l'*Inno* « Pange Lingua » e per la *Sequenza* « Lauda Sion ». Spesso dai temi dei principali *Mottetti* a 6 voci da lui composti ha ricavato i soggetti di altre *Messe*, come quelle intitolate: « O admirabile commercium » e « Dum complerentur ».

Tali le principali proprietà tecniche ed estetiche della grandiosa e sublime arte palestriniana.

***

Leonida Busi — storico eminente e critico saggio dell'arte musicale — nel suo dotto studio sul Padre Martini (1) consacra qualche pagina al Palestrina, rettificando, con grande vantaggio della verità, una specie di leggenda formatasi intorno alla genesi della celebre *Messa* dedicata a Papa Marcello II. Si era detto che proibita nelle chiese, per volere pontificio, l'esecuzione di musica polifonica, allo scopo di togliere gli scandali ingenerati coll'esecuzione di musica profana e triviale allora in voga, Palestrina colla sua immortale composizione fosse riuscito a far annullare da Papa Pio IV tale decreto, salvando così le sorti dell'arte medesima. E sebbene nulla provi la veridicità di simile asserzione, pure la critica storica, a seconda delle proprie vedute alquanto ristrette e soggettive, andò proclamando, da una parte, l'immensa importanza dell'influenza palestriniana rispetto alle forme successive dell'arte; dall'altra, l'esiziale e fatale azione esercitata dall'opera del sommo maestro, verso le tradizioni gregoriane.

Ebbene: noi ci dichiariamo contro gli uni e contro gli altri. Poichè il primo giudizio viene recato da chi della classica polifonia palestriniana non ha che un'idea inesatta ed incompleta. L'arte ideale e superba del compositore romano non potè avere azione diretta sulle *nuove musiche* venute in voga dipoi, perchè i patrocinatori di queste

(1) L. Busi, *Il Padre G. B. Martini*, vol. I, pag. 253. — Zanichelli, Bologna.

— come provammo addietro con testimonianze importantissime — sdegnarono di accoglierla nel loro Olimpo.

Infatti non è forse palese a sufficienza che, quasi mai, le composizioni di Palestrina riuscirono ad indirizzare un intiero periodo di storia musicale? Forse appena oggi si comincia a comprendere l'importanza di essa rispetto alle vere tradizioni dell'arte italiana, schiava fino a ieri, o della scolastica pedante o del vuoto formulismo empirico.

Nè può considerarsi esiziale l'azione esercitata dall'arte del Palestrina verso le tradizioni gregoriane, se si considera che quella trae origine intieramente da queste e che pure là dove il maestro romano si è affidato totalmente alla sua fantasia, l'ispirazione fu sempre nobile, dignitosa, elevata, assorgendo anzi talvolta alle sfere più sublimi dell'ideale.

Giova notare essere bensì esatto che Palestrina si sia servito di temi profani per comporre musica sacra, come è avvenuto per la *Messa* « Sine nomine » a 4 voci; ma ciò prima della sua completa evoluzione verso il fondamento liturgico delle melodie gregoriane, che in omaggio ai Decreti del Concilio di Trento, Palestrina volle poscia ritenere a base dell'arte sua immortale. Al quale proposito, come abbiamo già detto, scrisse benissimo il padre Janssens: « Per quanto bella sia la musica del grande Pierluigi, si può dire ch'essa sarebbe più bella ancora se la lingua ne fosse più pura. Con tuttociò questo difetto — poichè ve n'ha uno — non ha in se stesso le medesime conseguenze che in altri compositori moderni; perchè al tempo di Palestrina tutta l'arte musicale era appena uscita dal santuario e conservava fin nelle espansioni più frivole dell'amore umano un'eco delle vôlte del Tempio ».

In questa chiara ed esplicita affermazione, i sofisti della critica e della storia potrebbero pretendere di rintracciare una contraddizione, inquantochè se la musica del tempo di Palestrina si considera da simile punto di vista, non è dunque affatto vero — essi direbbero — che prima del sommo maestro romano la musica sacra fosse caduta tanto in basso; mentre l'opera di Palestrina non potè minimamente influire per conseguenza a restaurare le proprietà liturgiche ed estetiche dell'arte.

Ma noi distinguiamo fra l'arte dei maestri eccelsi e le musiche

triviali penetrate nella chiesa per circostanze affatto estrinseche e che nulla hanno a vedere coll'arte pura. Infatti potranno forse appartenere alla storia dell'arte musicale sacra le aberrazioni pseudo-musicali che da più di un secolo infestano le chiese d'Europa col falso appellativo di musica sacra? Tutt'al più, chi si proponesse di esaminare e studiare un tal periodo di tempo, potrebbe farlo semplicemente con criterî di indagini patologiche. E noi simile criterio useremmo pure, studiando le cause per le quali ai tempi che precedettero Palestrina, la musica sacra potè ridursi un'accozzaglia scandalosa di canzoni triviali ed oscene.

Se poi ci facciamo a considerare in Palestrina l'artista eminentemente cristiano, conquiso dalle idealità della liturgia cattolica; affascinato dalla ricchezza estetica delle forme musicali contrappuntistiche; dominato dalle bellezze melodiche del canto gregoriano, tosto ci si rivela il posto che a lui compete nella storia.

E noi abbiamo già detto quale! Non è un luogo comune, non è una frase fatta per Palestrina e le sue opere, l'*immortalità!* I secoli hanno travolto nell'oblìo, nella oscurità, successi clamorosi, fame mondiali, opere che parevano destinate a non più perire; ma Palestrina — il quale non godette forse mai di un vero trionfo — e le sue composizioni rimangono tuttora al cospetto di più che tre secoli di storia, giganti, immutabili nella grandiosità della forma, nella profondità e sapienza della dottrina, nella sublimità dell'ispirazione.

Certo i secoli futuri si domanderanno se, come le melodie gregoriane, anche molte delle palestriniane, invece di essere emanazione di una sola mente, di un solo cuore, non siano state dettate per avventura da quei primi cristiani che, dominati, soggiogati dalle idealità della nuova fede, assorsero, in tutte le manifestazioni dell'arte, al più alto grado d'espressione.

Disse quindi giustamente il Busi che « il genio di Palestrina, emancipatosi dalle aridità delle forme viete e convenzionali, si sollevò a sfere inesplorate, spiegandovi una potenza d'invenzione ammirabile. Egli seppe imprimere al proprio stile un carattere di dolcezza ad un tempo e di nobiltà, mediante il succedersi di armonie larghe, semplici, elette; mediante l'alternarsi di pensieri melodici elevati e grandiosi, che talvolta toccano il sublime. Il Palestrina, sotto questo aspetto, fu veramente iniziatore d'una salutare riforma nella musica

destinata al culto; egli fu novatore *insuperato e fors'anche insuperabile.* »

***

Una critica minuziosa e severa, nell'opera complessiva di Palestrina, potrebbe scorgere qualche sintomo di decadenza, specialmente nelle ultime composizioni di genere profano. Fu la preoccupazione di usare della *monodia* che trasse il grande maestro a tali risultati. Il virtuosismo andava insinuandosi ovunque.

Sulle altre parti, una di esse doveva prevalere con una melodia definita, chiara e facile. Questo stile il Palestrina usò di preferenza nei *Madrigali.* Ecco per conseguenza dove ed in qual modo la musica profana del grande maestro si scosta dalla musica sacra. Diamo qui un saggio, non senza notare come il Berlioz e parecchi altri abbiano sbagliato giudicando assolutamente composte in una stessa maniera le composizioni sacre e profane del Palestrina. Il primo tratto che riportiamo dal *Madrigale* a 5 voci « Soave fia il morir » è appunto composto nello stile monodico. Il secondo esempio poi, lo togliamo dal *Madrigale* « Alla riva del Tebro ». Sono poche battute; ma bastano a dimostrare quanto siano oppugnabili alcune notizie storiche che attribuiscono a Monteverde l'introduzione della dissonanza di settima nella polifonia; mentre in pari tempo provano evidentemente come usando il Palestrina di simili processi armonici soltanto nella musica profana — giacchè nella musica sacra sosteniamo che ben difficilmente accade di incontrarci in tali procedimenti — sapesse e volesse distinguere fra l'uno e l'altro genere.

Per maggior chiarezza riportiamo tutto il testo del *Madrigale* « Alla riva del Tebro » richiamando l'attenzione particolare del lettore sul modo con cui viene espresso il significato delle parole: *della mia acerba e rea*, ecc.

Alla riva del Tebro
Giovanetto vid'io, vago pastore,
Mandar tai voci fuore:
Saziati, o cruda Dea,
Della mia acerba e rea.....,
Ma dir non puote, morte,
Ch'el duol l'ancise. Ahi miserabil sorte!

Abbiamo anche segnato con una piccola croce i punti in cui alcuni accordi di settima di diverse specie si presentano in efficaci rivolti, con vaghe alterazioni, piene di colorito e di sentimento.

A

Cantus

So - - a - ve fia il mo - rir, per vi-ver sem -

Altus I

So - - a - ve fia il mo - rir, per vi-ver

Altus II

per vi-ver sem -

Tenor

So - - a - ve fia il mo - rir, per vi-ver sem -

Bassus

So - a - ve fia il mo - rir,

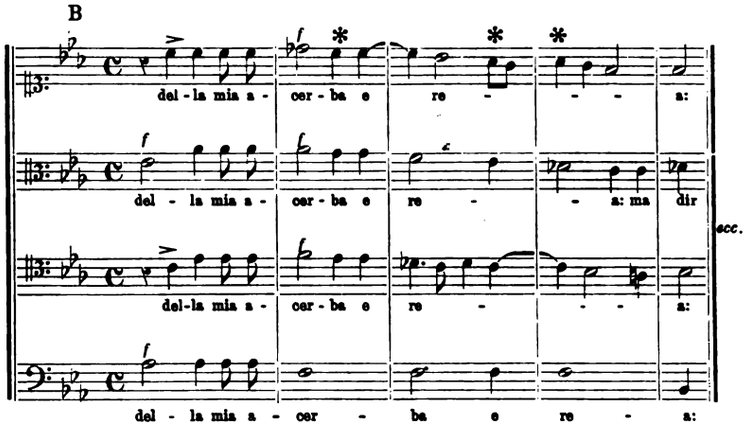
pre per vi-ver sem - pre per vi-ver sem - pre per chiu-der gli oc - chi.

sem - pre per vi-ver sem - pre per vi-ver sem - pre

- pre per vi - ver sem - pre e chiu-der gli oc- chi.

pre per vi-ver sem - pre per vi-ver sem- pre e chiu-der gli oc- chi.

per vi-ver sem - pre per - vi-ver sem - pre e chiu-der gli oc - chi.



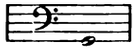
Il nome e le opere del Palestrina, lo abbiamo già detto, offrirono pretesto alla critica facile ed ingenua, di ogni tempo e d'ogni nazione, di asserire cose senza dubbio molto discutibili. Si volle dapprima dimostrare che il genere diatonico usato di preferenza dal sommo compositore romano fu tutto un sistema dal quale egli non seppe emanciparsi perchè il cromatismo, a quel tempo, non si conosceva affatto. Invece sanno oramai tutti — anche i mediocri cultori delle discipline letterario-musicali — quanto i compositori, perfino del secolo XV, abbiano composto usando delle più strane modulazioni cromatiche, mentre più sopra col brano tolto dal *Madrigale* « Alla riva del Tebro » abbiamo provato come il genere cromatico sia stato usato dal Palestrina stesso nella musica profana.

Altri, non contenti di parlare di *stile fugato* e di *canone*, presentando le opere di Palestrina soltanto quali sapienti, ma fredde concezioni musicali, aggiunsero che la restaurazione del culto per tali opere non è che una conseguenza del così detto *germanismo* sull'arte italiana. Giudizio questo che tenderebbe persino a gettare il ridicolo sui pensieri ed i convincimenti più volte dimostrati da quei colossi dell'arte contemporanea che rispondono ai nomi di Verdi e di Wagner.

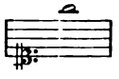
Poscia si è voluto provare che la esecuzione delle opere di Palestrina si rende oggi impossibile, non potendo contare sui famosi castrati — che vanno scomparendo per fortuna — nè sulle donne, a cui la Chiesa proibisce di prendere parte alle sacre cerimonie.

Eppure la storia ci apprende che al tempo di Palestrina fiorivano in Roma le scuole dei putti; l'esperienza ci dimostra che molte cappelle, col completamento della scuola dei piccoli cantori, riescono a disporre di *una tastiera vocale* ben superiore *a due ottave* e non già *buje come le tenebre d'Averno,* ma limpide, chiare, sonore, squillanti.

Abbiamo voluto ribadire qui le asserzioni strane di un chiaro musicista bolognese, le quali sono apparse poco tempo addietro in un periodico fiorentino. E completiamo le nostre osservazioni coll'aggiungere che qualunque *Schola cantorum* appena discreta può collo studio rendersi in grado di disporre in breve di una tastiera vocale comprendente, non già due, ma tre bellissime ottave, che dal *sol*



dei bassi possono arrivare al *sol*



dei soprani.

Tutti questi giudizî alquanto cervellotici ed ingenui, che vanno dalle sentenze grottesche del Guidiccioni e del Della Valle alle critiche puerili di alcuni moderni, fanno risaltare con maggiore evidenza l'invulnerabilità dell'arte palestriniana non soltanto rispetto al tempo, ma anche rispetto alla critica. Dimostrano evidentemente come sia sentito il bisogno di uno studio serio, profondo, efficace, delle qualità tecniche, estetiche e liturgiche, che costituiscono il fondamento delle composizioni dettate dal sommo maestro. Rivelano quanto empirismo abbia regnato sovrano nelle scuole d'Italia e di Francia in ispecial modo, se chi pure ha saputo apprendere la scolastica del contrappunto, non si è vivificato al fuoco sacro del genio palestriniano, che il contrappunto usò come *mezzo*, non come *fine* delle alte sue concezioni.

Come i più ridicoli giudizî portati sullo stesso canto gregoriano non celavano che l'ignoranza di esso, comune ai più; così le più disparate opinioni espresse sulla polifonia palestriniana non ebbero che la virtù di dimostrare la povertà di criterî e di cognizioni, ancora dominanti in quella classe di musicisti la quale passa — pur troppo — per meglio illuminata.

Simile deficienza di dottrina e di idealità, consacrata da un sistema

di cose che chiameremo ufficiale, non ha quindi permesso alla facile critica, osservare e discutere con giusto criterio l'odierno movimento che nella musica sacra tende a restaurare la polifonia vocale. E come per lungo tempo si è bugiardamente chiamata musica *alla Palestrina* tutta quella musica che veniva composta a sole voci, mentre tutt'al più poteva prender posto fra la musica *a cappella* — il che è ben diversa cosa — così oggi sentiamo dire e ripetere che i seguaci del contrappunto palestriniano, inteso polifonicamente e contrappuntisticamente, non già con propositi armonici e monodici, si limitano a *copiare* il grande maestro. Ora noi diciamo, come già più addietro, che se questo giudizio è fondato su una base di verità, tutti coloro i quali compongono una *Fuga* non possono essere che plagiarî di Bach; tutti quelli che scrivono un *Quartetto,* una *Sonata*, un *Trio*, una *Sinfonia*, non possono essere che dei mediocri copiatori di Haydn, Mozart e Beethoven; tutti i maestri i quali si accingono a scrivere un'opera lirica, non possono essere considerati che quali imitatori di Rossini, di Verdi o di Wagner. Infatti se lo scrivere a voci sole, praticando le regole classiche del contrappunto polifonico imitativo, dà diritto a dire che così facendo si vanno *copiando* i classici modelli, anche chi si serve degli elementi strumentali e vocali con forme già conosciute, con armonie già esplorate reconditamente dai sommi maestri, non può essere ritenuto che un plagiario di Bach, di Haydn, di Mozart, di Beethoven, di Verdi e di Wagner.

Qui la logica si impone evidentemente.

Gli è piuttosto che un ragionamento sì azzardato, traendo come logica conseguenza la conclusione nostra, dimostra ancora una volta come la critica a cui noi ci riferiamo — sempre a proposito di Palestrina — abbia confuso le qualità intrinseche colle estrinseche dell'arte, mettendo tutto assieme concetto e forma, vale a dire l'anima col corpo.

Se si dice *copiare* Palestrina al comporre a quattro parti vocali, nello stile contrappuntistico, non si chiamerà copiare Beethoven al comporre un *Quartetto* per quattro istrumenti ad arco in una delle classiche forme prescritte; non si dirà copiare Bach in una *Fuga* per organo o per pianoforte? Ma se al contrario si ammette che idee nuove possano sorgere anche nell'animo di chi si accinge a dettare una *Fuga*, un *Quartetto*, una *Sonata* od una *Sinfonia* pur seguendo

le forme prescritte dai canoni tradizionali, non sarà permesso asserire e sostenere che anche le quattro parti vocali trattate contrappuntisticamente siano suscettibili di nuove idee melodiche, che nulla abbiano di comune con quelle usate dagli antichi? E se per fondamento melodico si prendessero pure i temi gregoriani, non sarà possibile oggi svolgerli con altrettanta severità e dottrina, ma con spirito affatto originale? La *Marcia della Turenna* di Lulli cosa non è diventata nella *1ª Suite* dell'*Arlésienne* di Bizet? Il corale dell'*Inno* « Veni Redemptor » di Sant'Ambrogio, come non si è trasformato nell'« Ein feste Burg » di Lutero, nella *Sinfonia* « La riforma » di Mendelssohn e negli *Ugonotti* di Meyerbeer?

Questi non sono che pochi esempî che noi rechiamo per suffragare le nostre parole. Troppo ci rimarrebbe ancora a dire a proposito di Palestrina e dell'arte sua che va facendo tanti proseliti fra il pubblico che ascolta, per l'estetica, come fra gli studiosi, nell'ordine estetico e tecnico.

***

Altra volta avemmo occasione di combattere alcune supposizioni molto azzardate a proposito dello sviluppo tonale nelle opere di Palestrina. Oggi ripetiamo qui il nostro parere.

Fuvvi chi volle asserire non doversi nelle opere di Palestrina eseguire nè i *diesis* nè i *bequadri* là ove non siano segnati, tralasciando in tal maniera la così detta *nota sensibile* del modo.

Alcuni rigettarono simile regola perchè contrarî ad accettarla benanco nel canto gregoriano. E qui sbagliano di grosso; perchè nulla vieta che in quei modi i quali prendono l'atteggiamento melodico dei modi moderni, si senta la nota, che precede la fondamentale, apparentemente sensibile, alla distanza di un tono e non di semitono.

Altri — come dicemmo — l'ammisero fino nella polifonia. E qui nuovo errore madornale!

Per le regole del discanto nella polifonia vocale, se la parte del canto-fermo era data totalmente da una melodia gregoriana, solevano gli antichi rispettare la proprietà tonale del modo, escludendo nelle cadenze modulatorie la così detta nota sensibile. Questo però non avveniva nelle cadenze tonali, e tanto meno sulla finale. Ma se nulla

legava il contrappunto ad una prescritta tonalità gregoriana, allora la modulazione diveniva più libera ed assumeva tutto l'aspetto del moderno modo maggiore. A questo proposito lo Zarlino nelle *Istituzioni armoniche* ci apprende che toccava agli stessi cantori di saper discernere il punto dove cadeva la nota sensibile, e dove — pur non essendo segnata — si doveva fare il *diesis* od il *bequadro*. Ed il teorico veneziano distingueva appunto questa regola col nome di *vocem acuere*.

Di simili norme per la lettura musicale, che oggi appaiono strane, parecchie ne contavano gli antichi. Così dicasi della *claudicans non claudicant* sull'ultima nota di una composizione, per cui tal nota assumeva un valore indefinito. Ricordisi l'uso limitatissimo delle note tagliate sopra o sotto il rigo; per la qual cosa molte composizioni si dovevano trasportare e leggere in chiavi diverse da quelle segnate. Finalmente si tenga presente la più importante; quella che riguarda il ritmo.

La polifonia vocale sorta e sviluppatasi lentamente fra le stesse regole del canto gregoriano, ritenne per molto tempo quella libertà di ritmo che prende forza dagli accenti oratorî. Quindi la misura era cosa molto relativa. Stabilito un ritmo, il perfetto — ternario — e l'imperfetto — binario — esso si svolgeva vagamente e quasi liberamente. Infatti il modo di scrittura musicale usato dagli antichi, senza divisione di battuta, ma soltanto per periodi, conferma quanto diciamo ora, affidandoci alle testimonianze dei più illustri teorici del tempo.

Per tal modo accade che chi si proponesse di segnare esattamente la misura — segnata nelle trascrizioni moderne per battute, a solo scopo di sicurezza di lettura — altererebbe le proprietà ritmiche della polifonia contrappuntistica, facendo cadere sillabe atone sul tempo forte e sillabe accentate sul tempo debole.

Degno di nota tuttavia si è il fatto, che malgrado queste regole fondamentali per l'interpretazione della musica palestriniana, nel 1589 veniva pubblicato a Roma, sotto gli occhi stessi di Palestrina, una « *Ghirlanda di Fioretti musicali* » *composta da diversi Ecc.mi Musici* (fra i quali appunto il Palestrina), a 3 voci con « L'intavolatura del Cimbalo et Liuto », in cui l'intiera composizione è divisa con stanghette ad ogni singola battuta e coll'aggiunta ancora di una riduzione delle parti cantanti per l'accompagnamento al cembalo.

Questo, ripetiamo, è un precedente degno a notarsi, inquantochè da esso si rivela come le regole classiche d'interpretazione fin dalla fine del secolo XVI avessero subìto enormi alterazioni, per lasciar luogo alla musica assolutamente misurata, con accompagnamento.

***

Le nostre indagini sulle proprietà della polifonia vocale in genere e della palestriniana in ispecie, potrebbero continuare, ma il tempo e lo spazio ne sospingono, e quindi amiamo chiudere la presente *Memoria* con alcuni appunti storici.

Di proposito non abbiamo voluto dare notizie biografiche intorno a Giovanni Pierluigi da Palestrina. Esse oramai sono divenute — tanto più in occasione come la presente — di dominio pubblico. Piuttosto aggiungeremo degli appunti meno conosciuti. Nato indubbiamente nel 1526, Palestrina passò ben presto a Roma. Abbiamo però messo in dubbio fin dal principio che egli con certezza appartenesse alla scuola dell'ugonotto fiammingo Claudio Goudimel, come tutti vanno ripetendo. Tal dubbio manteniamo anche dopo le più recenti indagini storiche.

Le dediche delle sue principali raccolte di composizioni sacre e profane ci dimostrano come il Palestrina fosse in buoni rapporti con molti regnanti e coi più eminenti personaggi del suo tempo. Parecchi illustri musicisti contemporanei andarono a gara nell'attestargli il loro rispetto e la loro venerazione. Così sappiamo che Giovanni Matteo Asola da Verona « fecesi appunto promotore di una pubblica dimostrazione di stima e reverenza al grande maestro (1). A tale scopo egli si rivolse ai più distinti compositori di musica sacra che allora fiorivano in Italia; e propose che ciascun di loro dettasse un salmo, onde formarne una raccolta da darsi alle stampe intitolandola al nome del Palestrina, quale omaggio che i cultori dell'arte tributavano a lui, sì come a maestro dei maestri ».

Dicemmo di una specie di leggenda formatasi intorno alla genesi della celebre messa dedicata a papa Marcello II. Ma i pareri in proposito sono varii e disparati. Gli uni esaltano il celebre capola-

(1) L. Busi, *Op. cit.*

voro come quello che ha tolto al Papa l'argomento per vietare la musica in chiesa, confondendo poi l'opera di Palestrina con tutta la musica che nei secoli appresso è penetrata sfacciatamente nel tempio e sostenendo che l'ammettere il solo canto gregoriano sarebbe stata una barbarie. Gli altri volendo provare che la messa di papa Marcello segnò la fine del canto gregoriano, non sanno far altro che scagliarsi contro Palestrina e l'opera sua.

Ora a noi sembra che riferendosi al solo fatto storico per trarne le conseguenze, siano in errore gli uni e gli altri. Poichè dai documenti nulla concorre a provare la veridicità di simile leggenda, come non è affatto provato che Palestrina avesse presentato al Collegio Cardinalizio, per una specie di giudizio, tre messe, fra le quali appunto la summenzionata dedicata a papa Marcello II.

È molto interessante a conoscersi quale relazione corresse fra il glorioso maestro romano ed il duca Guglielmo Gonzaga, musicista distinto esso pure e compositore stimabile. Dopo aver musicato per la Cappella ducale di Mantova parecchie *messe* e *falsi bordoni*, il Palestrina, con lettera datata da Roma il 3 di marzo 1576, dà un giudizio assai lusinghiero su alcune composizioni, inviategli per l'esame, dello stesso duca Guglielmo.

Dal primo matrimonio ebbe Pierluigi tre figli, dei quali i primi due si dedicarono allo studio della musica ed alla composizione. Difatti nelle opere complete di Palestrina si contengono alcuni *Mottetti* dei figli Angelo, Ridolfo e del fratello Silla. Qualcuno de' suoi figli doveva passare al servizio del duca di Mantova in qualità di maestro di cappella. Ma tutti e due, Angelo e Ridolfo, morirono in giovanissima età, con immenso dolore del padre e certamente con grave perdita per l'arte. Nel 1583, Palestrina iniziò trattative con la Corte mantovana per recarsi a servizio di essa (1), ma pare che le sue pretese di 200 ducati all'anno di 10 giulii l'uno e la spesa *per sette bocche*, fra cui due servi, siano state trovate troppo gravose a Mantova, giacchè non furono accettate. Oltre alla propria persona, Palestrina cercava in tale occasione ottenere un posto anche per suo figlio Igino. Lo apprendiamo dal seguente passo di una lettera scritta al duca

(1) A. Bertolotti, *La musica in Mantova*, pag. 53.

Guglielmo il 13 aprile 1583 a mezzo di Aurelio Zibramonte ambasciatore mantovano in Roma.

« M. Giovanni da Palestrina è venuto a dirmi questa mattina che ..... essendo tanto devoto quant'è all'A. V. non vuole mancare d'offrirsele pronto a venir a servirla insieme con un suo figliolo giovane di 22 anni, quale ha moglie et un figliuolino et è introdotto nelle leggi sì che fra un anno lo farà adottorare, et come sia creato Dottore V. A. potrà valersene in quello che le parerà a proposito per servitio suo ».

Igino però non diede molte soddisfazioni al padre. Oltre non stimare affatto la musica, appena morto il genitore « vendè vilmente a due esteri tutte le composizioni originali lasciategli in eredità e che pure il padre gli avea prescritto di far stampare ».

Comunque si giudichi il risultato dell'opera intrapresa, è oramai assodato che Palestrina pose mano a riformare il canto gregoriano togliendone le fioriture esagerate e restituendo la melodia sulla base ritmica dell'accento oratorio. Fu impresa non indifferente e la di cui riuscita potrà, sotto alcuni punti di vista, essere discussa, inquanto che non tutto il lavoro di Palestrina riuscì perfettamente completo, sia sotto l'aspetto melodico che tonale e ritmico. Tale fatto però diede luogo ad eccessivi giudizî, incolpando taluni il sommo maestro d'aver rovinato le pure melodie gregoriane. Altri, non azzardando di respingere il risultato degli studî del maestro romano, sono arrivati a negare perfino la verità storica di simile opera del Palestrina. Ma — ripetiamo — è oramai assodato che l'edizione medicea del *Graduale Romano* si deve in principal modo a Palestrina stesso, il quale ne ebbe incarico da Gregorio XIII. Lo provano documenti importanti testè messi in luce dall'Haberl e che riguardano un processo avuto dal figlio Igino collo stampatore Raimondi, stante l'alto prezzo che esigeva il primo per la cessione dei manoscritti del padre. I quali manoscritti, riveduti e coordinati dai due più illustri discepoli di Palestrina, e cioè da Felice Amerio e Francesco Suriano, apparvero precisamente nell'edizione medicea del 1614 sotto il pontificato di Paolo V.

Assieme all'opera di revisione del *Graduale Romano,* Palestrina compose una quantità innumerevole di musica polifona. Orlando di Lasso ha sorpassato di certo il maestro romano per la mole stermi-

nata di composizioni da esso compiute, ma il valore di parecchie opere palestriniane si lascia addietro alquanto le migliori composizioni del maestro fiammingo; chè indubbiamente Palestrina solo va riguardato dalla storia come l'astro maggiore la di cui luce tutti rischiara, come ancora illumina ed illuminerà al certo nel secolo futuro, quella scuola che bramerà dirsi e vorrà dimostrarsi veramente e sanamente italiana.

Novantaquattro *Messe* compose Palestrina; tutti i *Mottetti* e gli *Offertorî* che ricorrono nell'officiatura di un intiero anno; *Salmi*, *Inni*, *Antifone*, *Madrigali*, *Canzoni*, ecc.

Le opere complete del grande maestro romano videro la luce nuovamente nel nostro secolo, dapprima nell'edizione Proske della *Musica Divina*, poscia dal Breitkopf und Härtel di Lipsia per cura del De Witt, dell'Espagne, del Commer, del Rausch e dell'Haberl. Quest'ultimo ebbe la maggior parte nella grandiosa impresa che è compendiata in trentadue volumi, pubblicati con gran lusso tipografico e con scrupolosa esattezza storica.

***

Alla gloriosa memoria di Giovanni Pierluigi da Palestrina abbiamo voluto rendere noi pure modesto omaggio di ammirazione sincera e profondamente sentita.

Leggevasi giorni addietro che ancora di recente Giuseppe Verdi ebbe a manifestare la sua adorazione per le opere di Palestrina. Il grande maestro italiano vivente, meglio d'ogni altro comprende al certo tutta la potenza di quell'arte che in diverso campo dal suo si è estrinsecata per opera di un genio eminentemente italiano, che da più di tre secoli appartiene gloriosamente alla storia.

Abbiamo detto in questa *Memoria* dei giudizî meschini e puerili che vengono recati da una critica volgare, annidantesi perfino nelle scuole nostre, sul valore delle opere di Palestrina e sul posto che ad esse compete nel movimento musicale di tutto il mondo. Certo la presente ricorrenza che ricorda il III centenario dalla morte del grande maestro, suona sufficiente smentita a coloro i quali ebbero il coraggio di proclamare quell'arte assolutamente decessa. Ovunque è l'opera di Palestrina che risorge e la quale, gigante, appare in tutta

la sua potenza. Quelli che sostengono dover l'arte guardare innanzi e non volgersi ai tempi passati, non conoscono nè sanno comprendere quel che sia stata la musica italiana del secolo XVI. Essi ignorano — ingenuamente — come in tutte le sue gloriose scuole ogni artifizio fosse scomparso, e come la decadenza facesse capolino nuovamente allorquando tornò appunto ad imperare l'artifizio, in ispecial modo per opera di quella scuola napoletana che forse troppo a lungo ebbe il dominio nelle scuole musicali d'Italia.

Quei secoli che si dimenticarono della *Divina Commedia;* quelle lunghe epoche in cui la scuola dei pittori quattrocentisti fu totalmente obbliata, possono paragonarsi a quei periodi di tempo nei quali si ebbe paura di Palestrina come di uno scolastico artificioso, pretendendo — senza conoscerne una nota — relegarlo fra le anticaglie di interesse puramente storico. Chi allora avrebbe osato asserire che nell'opera di Palestrina spira il soffio di una vera, grande e perfettissima vitalità?

G. Tebaldini.

La Berceuse Populaire.

Dans une étude sur les airs de danse du Morbihan (1) j'ai dit que le rythme est pour ainsi dire la pierre de touche du tempérament d'une race, d'un peuple, d'un groupe populaire.

Si le rythme, considéré ainsi comme le document ethnologique par excellence, est curieux à étudier dans les mélodies de danse des nations, il ne me paraît pas dépourvu d'intérêt d'examiner au même point de vue leurs berceuses; — après les rythmes qui font danser, ceux qui servent à endormir.

Airs de danse — airs de berceau — voilà deux manifestations musicales du génie populaire qui se trouvent comme aux deux pôles opposés de l'état de l'âme. Les premiers — affirmation intense de la vie; les derniers — quasi sa négation; les uns, destinés à stimuler toutes les facultés vitales; les autres à les suspendre; les uns devant servir à exciter les forces musculaires et nerveuses de l'homme, les autres, au contraire, ayant pour but d'en interrompre les fonctions, à les réduire à l'inaction, en un mot: de *calmer* au moral et au physique.

La première question qui se pose tout naturellement, sera celle-ci:

Si les peuples emploient pour leurs danses des rythmes divers, selon les lois de leur tempérament particulier, ce même phénomène se produira-t-il aussi dans les mélodies inventées pour bercer les enfants? Peut-il y avoir diverses méthodes pour agir sur le sentiment de l'enfant au berceau, ou bien, ne trouvera-t-on pas au contraire, chez toutes les nations, une similitude de procédés? Les ber-

---

(1) *Mélusine*, Revue de Mythologie, Littérature populaire, traditions et usages, dirigée par H. Gaidoz. Paris, rue des Chantiers, 2: *Airs de danse du Morbihan, de la collection Mahé, analysés au point de vue de l'élément rythmique*. N. 5, 6, 7, 8 et 12 (1892-93). N. 1 (1894) (en cours de publication).

ceuses de tous les pays n'auront-elles pas, entre elles, un air de famille?

S'il y a mille manières de danser, il ne peut y en avoir qu'une seule pour s'endormir — et si la danse, par son essence, admet, exige même la diversité des rythmes, la berceuse, elle, semble vouée à l'uniformité rythmique.

En effet: la musique d'art, s'inspirant à la source populaire dont elle est née, paraît avoir déjà résolu cette question en adoptant pour la forme musicale des berceuses un mètre type: la division binaire, à deux temps, soit dans son aspect simple, la mesure à $^2/_4$ (deux noires), soit en temps binaire composé en $^6/_8$ (six croches).

Cependant la réponse définitive scientifiquement établie, ne saurait être donnée que par l'analyse comparée des mélodies de berceuses de tous les peuples qui en possèdent; et les matériaux complets, autant que je sache, n'en ayant point encore été réunis, la solution est nécessairement ajournée.

La tâche que je me suis proposée aujourd'hui est d'ailleurs bien plus modeste. Elle se borne simplement à l'analyse comparée de quelques mélodies tirées de ma collection qui est loin d'être complète. Aussi bien, profitant de l'occasion qui m'en est gracieusement offerte par la *Rivista Musicale Italiana*, j'adresse la prière aux lecteurs bienveillants qui jetteront un regard sur ces pages, de bien vouloir me communiquer les mélodies de berceuses populaires dont ils auront connaissance, en les assurant d'avance de toute ma reconnaissance pour l'aide précieuse apportée ainsi à mes études. —

L'analyse musicale que je me propose de faire, s'attachera à démontrer de *quels éléments mélodiques* et *rythmiques* se composent les berceuses en question, prises dans des milieux ethnologiques divers.

C'est une espèce d'*anatomie* musicale, si je puis m'exprimer ainsi, que je voudrais appliquer.

Voici, selon mon opinion, les traits principaux de la *mélodie*, du *rythme* et de l'*architecture*, qu'il convient d'examiner:

A. *Traits caractéristiques principaux du domaine tonal (mélodie).*

1. Tonalité (majeure ou mineure, gamme arienne, gamme sémitique-orientale, gamme chinoise (écossaise)). Présence de la note sensible ou absence de celle-ci.

2. *Unimodalité* ou *polymodalité* de la mélodie (tonalité unique ou tonalités mélangées).

3. *Progression mélodique* (par intervalles conjoints ou disjoints).

4. *Dessin mélodique* (simple ou orné, avec fioritures, gruppetti, appoggiatures, trilles, notes altérées, etc.).

5. *Ambitus* mélodique (étendue tonale).

6. *Cadence finale* (tonique, tierce ou autre ton; chûte par intervalle de quarte, etc.).

7. Caractère *descendant* ou *montant* de la mélodie (agogé descendante ou montante), ou caractère stabile, pivotant pour ainsi dire autour d'une seule note.

B. *Traits caractéristiques principaux du domaine rythmique.*

1. Emploi des mètres binaires (à 2 temps), ternaires (à 3 temps), paeoniens (à 5 temps) ou hémioles (à 7 temps), etc.

2. Monorythmie ou polyrythmie (emploi d'une mesure unique ou de mesures mélangées (metron miktôn)).

C. *Traits caractéristiques principaux dans le domaine de l'architecture* (structure, conformation musicale).

1. *Période carrée* ou *non carrée*, régulière ou non régulière, symétrique ou non symétrique.

2. *Parallélité* des phrases musicales ou *non-parallélité.*

3. Ordonnance architecturale *simple* ou *composée* (à 1, à 2, à 3 parties, airs à reprises, etc.).

4. Airs avec phrases intercalées (hors cadre) ou sans phrases intercalées.

***

Mais il est, en dehors de ces quelques traits principaux, certains détails intimes, certains traits particuliers, qui méritent l'attention spéciale du musicien-folkloriste. Ce sont:

1. la mesure initiale;

2. la mesure finale.

Dans l'article déjà cité, j'ai dit que la mesure initiale est importante à son titre de *mesure génératrice*, qui régit, par le motif ryth-

mique qu'elle contient, les phrases dérivées, les parties subordonnées de la mélodie. Ce n'est pas tout: la première mesure — ou bien la manière d'entrer en matière, si je puis dire ainsi — est caractéristique pour le tempérament d'un peuple; bien plus encore: elle est intimement liée au génie de sa langue. Selon que celle-ci appartient ou non aux langues qui ont l'accent sur la première syllabe, la première mesure sera, elle aussi, accentuée ou non accentuée dans le même sens, dans la plupart des cas.

On peut s'en convaincre par exemple dans les chansons populaires hongroises, finnoises, esthoniennes.

La prosodie et la syntaxe influeront à leur tour sur le commencement des mélodies, au point de vue du rythme.

Celles-ci devront donc être groupées, selon leur commencement, en deux familles principales: les mélodies avec *temps levé (anacrousis)* et les mélodies *sans* temps levé.

A laquelle de ces deux familles appartiendront les berceuses populaires?

Jusqu'à quel point leur mesure initiale sera-t-elle influencée par le génie de la langue et par le tempérament particulier populaire?

C'est à quoi l'analyse comparée devra répondre.

Les mêmes observations peuvent s'appliquer à la mesure finale, et elle a une importance particulière sous le rapport du caractère éthique, l'impression finale étant déterminée par elle.

En effet, chacun éprouve la sensible différence entre un vers terminé par une syllabe masculine (accentuée, tronquée) ou par une syllabe féminine ou non accentuée. Or, en musique aussi il y a les mesures finales masculines ou féminines. Leur emploi est fort divers dans les littératures musicales populaires, et influe considérablement sur le caractère expressif, sur les qualités éthiques de celles-ci.

Selon que prévalent les terminaisons masculines ou les mesures féminines finales, cette musique aura un caractère d'énergie ou de douceur.

Il n'est donc pas superflu d'examiner aussi la mesure finale des mélodies de berceuses, au point de vue de sa conformation métrique; d'établir en un mot si l'instinct des peuples se sert de préférence de la mesure *complète* (féminine) ou *incomplète* (masculine).

Mais c'est surtout au point de vue tonal que la mesure finale

l'emporte, comme importance, sur la mesure du commencement. Il est assez indifférent, on le sait, par quel ton l'on commence une mélodie. C'est la dernière note qui est décisive. Je ne parle pas de sa fonction toute mécanique et matérielle de fixer la tonalité d'un morceau. C'est surtout son action sur notre sentiment que je voudrais voir relever. Écoutez une mélodie qui finit sur le ton fondamental, la tonique: elle vous laissera une impression de repos parfait, absolu; ce qui lui a valu la dénomination de cadence parfaite. Écoutez au contraire une mélodie qui termine sur la tierce — et vous aurez la sensation d'une terminaison vague. Enfin, la cadence sur la quinte, ou la dominante, au lieu de satisfaire le besoin de repos, éveillera celui de la continuation; c'est la cadence épique par excellence, faite pour maintenir l'attention de l'auditeur en suspendant le retour à la tonique et laissant ainsi l'oreille non satisfaite. Car, comme chacun sait, la tonique est l'expression du repos (Ruhe), de même que la dominante est celle du mouvement (Bewegung).

Il ne sera donc pas sans utilité d'établir quel est le ton final préféré des berceuses populaires.

Si je dis: utilité, ce n'est pas seulement du côté purement artistique et technique dont j'entends parler; ni d'une simple question de goût musical.

Les mélodies des berceuses offrent — et voici le point principal auquel je voulais venir — un attrait spécial dans un autre ordre d'idées encore: celui de *l'influence de la mélodie et du rythme sur l'organisme humain.*

C'est toucher à la question du jour, à une question actuelle de haut intérêt, puisque la science moderne s'en est emparée et une nouvelle science semble poindre à l'horizon: la musique médicinale, l'hygiène musicale (ou la musique hygiénique).

Pourquoi, dira-t-on, les berceuses populaires se prêtent-elles plûtot que d'autres formes de la musique à éclaircir cette question?

Pour deux raisons principales, à ce qu'il me paraît. En premier lieu à cause des éléments particuliers, de rythme et de tonalité, qu'on a l'occasion d'y étudier; et ensuite parce qu'elles ont été composées et expérimentées sur les enfants au berceau, qui représentent un sujet d'expérimentation non corrompu encore.

Les *propriétés calmantes de la berceuse:* voilà les éléments qui

la rendent avant tout digne de l'attention de ceux qui sont enclins à ranger la musique au nombre des remèdes, en s'ingéniant à en faire l'application raisonnée dans le but de soulager l'humanité souffrante. A notre époque de détraquement nerveux n'est-il point nécessaire de rechercher justement ces éléments calmants de la musique, et où les trouverait-on sinon dans les berceuses, étant donné que celles-ci répondent à leur mission, à leur but?

Ici aussi, il s'agit de retourner aux sources.

Je demande la permission de faire une petite digression, et d'ouvrir une parenthèse.

La science nouvelle en question, la musique médicinale ou hygiénique, est loin d'être une science neuve; elle est fort ancienne au contraire.

Les anciens Grecs — (que l'on trouve au fond de toute science à mesure que celle-ci s'avance dans les détails, comme me le disait un jour le grand maître de la philologie slave, Miklosich) — les anciens Grecs, dis-je, la connaissaient, et s'en étaient occupés.

Plutarque, on le sait, a décrit l'action de la musique sur un jeune homme, qui, excité jusqu'à la démence par une tonalité phrygienne, avait été ramené au calme par une tonalité dorienne. C'est de la musique-médecine expérimentale appliquée.

Dans un cas les sons avaient agi comme toxique — dans l'autre comme calmant. De même la propriété du rythme d'agir sur l'état physique et psychologique de l'homme était loin d'être un mistère pour les Hellènes. N'en ont-ils pas fait la démonstration pratique par l'emploi raisonné qu'ils faisaient des mètres selon les états d'âme divers qu'ils se proposaient de provoquer chez l'auditeur? Leurs hymnes de triomphe et leurs élégies, leurs threnoi et leurs dythyrambes, leurs chants de guerre et leurs chants érotiques, ne sont-ils pas un traité de psychologie en action?

Et si les femmes des anciens Hellènes chantaient des berceuses — et elles en chantaient, puisque le « Eia poppeia » des Germains leur vient de la Grèce antique — eh bien! ces berceuses grecques auront eu leur mètre spécial, adapté à la circonstance, n'en doutons pas.

On peut donc affirmer, sans trop courir le risque de se tromper, que la science musicale nouvelle, en tant que moyen curatif et agent médicinal, a été initiée par les anciens — comme il est juste aussi

de reconnaître qu'ils nous ont précédés en faisant de l'ethnologie musicale. Car les noms de tonalités doriennes, phrygiennes, lydiennes, donnés aux modes propres à chacune de ces nations, étaient-ils autre chose sinon de l'ethnologie musicale?

Ici je ferme ma parenthèse.

Or, si nous appliquons aux rythmes les diverses actions sur notre sentiment, que les anciens attribuaient aux tonalités, nous pourrons parler d'une triple influence du rythme sur notre sentiment; selon les trois catégories principales de son *éthos*.

Ces trois catégories sont:

a) l'éthos (action) stimulant ou *diastaltique* (dans le sens d'élévation de l'âme, de dilatation du cœur, de l'élargition de toutes nos facultés psychiques et physiques);

b) l'éthos calmant ou *hésychastique* (qui maintient ses facultés dans leur juste milieu, ou les y ramène, en régularisant leurs fonctions);

c) l'éthos excitant ou *systaltique* (qui augmente ou diminue en exagérant dans les deux sens les facultés de l'âme, soit en déprimant, restringeant les nerfs, jusqu'à la prostration des forces, jusqu'aux larmes, crises nerveuses, etc.; soit en les irritant jusqu'à la folie).

Il serait difficile d'établir une quatrième catégorie. Tout au plus y aurait-il lieu de subdiviser ces trois éthos selon leur intensité plus ou moins grande, selon leurs nuances, ou bien encore de ranger dans une classe spéciale les rythmes qui offriront un mélange de ces trois catégories, formant un éthos mixte.

Comme il est naturel de supposer, le rythmes et les mélodies des berceuses devront, par loi de justice, appartenir à la seconde catégorie — à l'éthos hésichastique ou calmant — leur mission étant de provoquer, d'engendrer le sommeil, l'état calme par excellence.

On devra donc, avec quelque apparence de raison, s'attendre à trouver réunis dans le type de la berceuse populaire, d'usage séculaire, la somme de tous les éléments rythmiques et métriques propres à produire cet effet.

C'est dans la berceuse que s'est condensé le résultat des expériences de l'action calmante.

Comme, en fait de médecine populaire, le génie des nations, guidé par l'instinct, aidé par le hasard et confirmé par l'expérience, a su

trouver et appliquer naïvement les plantes guérissantes, et a appris à discerner entre celles qui peuvent lui faire du bien, et celles qui lui sont nuisibles; de même, il me semble, que le peuple, naïvement aussi, aura appris à connaître les éléments du rythme et du son et à les appliquer d'une façon empirique.

C'est ainsi que les berceuses — partie minime de ce vaste domaine de la musique populaire si peu investigué relativement aux autres terrains folkloristes — seront peut-être intéressantes à consulter aussi bien pour les éléments qu'ils contiennent, que pour ceux qu'ils ne contiennent pas.

Les éléments rythmiques et mélodiques dont l'application aura été évitée pourront par ce fait même être considérés comme contraires au but éthique que la berceuse se propose, et c'est ainsi que par induction on pourra arriver à fixer aussi quels sont les éléments stimulants ou excitants, hypothèse qu'il me soit permis de faire, en attendant que l'analyse musicale me donne tort ou raison.

Mais avant d'entreprendre cette analyse, et de présenter au lecteur les mélodies de ma collection, il est encore une question qui s'impose d'elle-même.

Qui a inventé les berceuses?

Qui est-ce qui a, le premier, composé les mélodies destinées à endormir un enfant?

Tout le monde répondra: « Une mère ».

Quoi de plus naturel en effet! — Et n'est-il point aisé de se figurer comment cette forme de composition a fait son entrée dans le monde? Depuis qu'il y a des mères et des enfants, la mère aura bercé son enfant, et de quelque façon qu'elle s'y soit prise — qu'elle se soit servie de ses bras, le berceau naturel, ou d'une peau de renne, suspendue aux parois de la tente, ou d'un hamac, ou d'un berceau en bois — toujours et partout le mouvement aura été le même! et toujours et partout la cantilène, improvisée sur cette base métrique, indiquée par la nature, aura présenté un rythme analogue.

Et c'est à la femme que revient le mérite de l'avoir fixé dans une forme dorénavant immutable et faisant loi pour toujours. A elle aussi l'honneur d'avoir sur cette base primitive brodé mille airs charmants, de douces cantilènes, de gracieuses variations, selon l'inspiration du moment, suggérée par la solitude, le silence et l'amour maternel. C'est ce dernier sentiment qui a fait la première femme-compositeur.

Cette forme musicale, qui a inspiré tant de grands maîtres, c'est au bord du berceau d'un enfant qu'elle a pris naissance. Et sans cette forme élémentaire, improvisée, nous n'aurions ni la berceuse de Chopin, ce chant du rossignol, ce poème adorable, ni celle de Weber, si touchante dans sa simplicité, ni l'exquise et poétique berceuse de Schumann d'une délicatesse et d'une grâce toute féminine.

Combien de compositeurs ont dû leur renommée à une berceuse? comme le violoniste hongrois Miska Hauser, pour ne nommer que celui-là? Et quel est le compositeur-homme qui n'ait été tenté de s'essayer dans cette forme, si éminemment du domaine de la femme cependant?

Sans doute, c'est aux hommes-compositeurs que revient le mérite d'avoir porté à sa plus haute perfection cette forme de composition. Mais il est tout aussi juste de se souvenir de son origine, obscure il est vrai, mais tout à l'honneur de la femme qui a créé le type modèle de la berceuse.

Ce n'est donc qu'un mouvement d'humeur paradoxale passagère qui a pu induire un illustre compositeur moderne, généreux entre tous, de formuler et de faire imprimer cet aphorisme:

« Jamais une femme n'a su composer une vraie berceuse, ni un « vrai duo d'amour » (1).

Quant à la dernière assertion ce serait sortir de mon cadre que vouloir la discuter. Qu'il me soit permis seulement de hasarder un paradoxe contre un paradoxe et d'émettre l'humble opinion que les vrais duos d'amour n'ont peut-être jamais été mis en musique, car, comme le dit le poète:

..... Die höchsten Poesien
Schweigen, wie der höchste Schmerz.

Quant à la question de savoir si la femme est capable ou non de composer une vraie berceuse, c'est-à-dire une berceuse qui réponde parfaitement à son but, ce n'est pas moi, c'est la Muse populaire elle-même qui répond dans l'affirmative, et qui élève sa voix à travers un passé séculaire pour dire:

— Oui, la femme est capable de composer une vraie berceuse, et

(1) Rubinstein, *Die Musik und ihre Meister.*

ce qui plus est, c'est-elle qui en a créé le type, tandis que la musique d'art n'a fait que s'en servir, l'imiter, le développer.

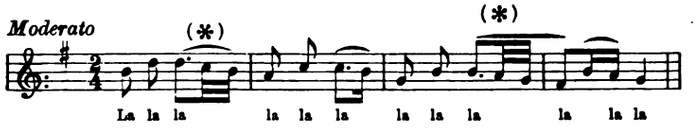
Aux compositeurs-hommes les grandes gloires, les plus hautes missions dans le royaume de la musique ! A eux le privilège exclusif, le monopole de la puissance créatrice dans toutes les grandes manifestations de l'art musical ; mais qu'ils ne contestent pas au moins à la femme l'humble gloire d'avoir créé, elle, le type de la musique qui est faite..... pour endormir.

Analyse de quelques berceuses populaires, au point de vue de l'élément mélodique, rythmique et de l'architecture musicale.

La méthode rationnelle nous enseignant d'aller du simple au composé, je commencerai par l'analyse de quelques mélodies de berceuse qui, parmi celles que j'ai recueillies ou qui m'ont été transmises, me paraissent représenter le type le plus primitif de cette forme musicale. Elles sont sans paroles, et se trouvent pour ainsi dire sur le premier degré de l'échelle du développement organique des mélodies de ce genre. Malgré cela, et peut-être même à cause de cela, elles sont très instructives et aptes à jeter un jour sur les questions de psychologie, de physiologie et d'éthos musical que j'ai exposées dans l'introduction à cette analyse.

Je commence donc par présenter au lecteur une

1. *Berceuse Italienne* (*Ninna-nanna*) chantée par une nourrice de Belluno.



Cette berceuse m'a été chantée par une jeune femme native de Belluno, bonne et nourrice du petit enfant de notre voisine à l'antique *Albergo della Sega*, dans la poétique vallée de Serravalle, à l'endroit même où habitait Flaminio, le chantre latin si élégant. — La mélodie ne se compose, comme l'on voit, que d'une seule

phrase, répétée ad infinitum. Ce n'est au fond qu'une variation sur une gamme descendante — dans l'ambitus d'une quinte, ou bien, en comptant la note sensible au-dessous de la tonique, d'une sixte : *re*, *do*, *si*, *la*, *sol*, *fa*♯. — Remarquez que cette phrase est formée de quatre motifs presque identiques, qui se transposent seulement en descendant chaque fois d'un degré. C'est ce qu'en langage de musique d'art on appelle une *séquence*. La nourrice m'assurait que l'enfant s'endormait volontiers et très vite lorsqu'elle lui chantait ce petit air. En suivant l'ordre des traits caractéristiques métodiques selon le tableau que j'en ai exposé plus haut, l'on trouve :

Mélodie.

Ad 1. Tonalité majeure avec note sensible (voir plus loin la remarque à ce sujet).

Ad 2. Tonalité unique (mélodie unimodale).

Ad 3. Progression mélodique par degrés conjoints, procédant par groupes formant *ploké* (notes autour d'une même note).

Ad 4. Dessin mélodique simple, avec un motif rythmique ornemental (voir l'astérisque).

Ad 5. Cadence finale par degrés conjoints (voir plus loin l'observation spéciale).

Ad 6. Caractère *descendant* du dessin mélodique. Les mélodies à agogé descendante étaient considérées chez les anciens Grecs comme les plus belles. Était-ce à cause de leur caractère hésycastique, calmant ?

Rythme.

Ad 1. Mouvement binaire $\frac{2}{4}$ régulier.

Ad 2. Mètre uniforme (monorythmique).

Architecture.

Ad 1. Période régulière, si l'on compte que la question à la réponse, nécessaire pour la former, consiste dans la répétition pure et simple de la même phrase de 4 mesures, équivalant alors à une période carrée, $4 + 4 = 8$ mesures. Il serait plus juste cependant de voir ici un spécimen de chansons à *une* seule phrase, spécimen très rudimentaire qui trouve son parallèle dans les poésies à un seul

vers des Lappons, qui, eux aussi, répètent une seule et unique phrase, sans lui donner une compagne — Il y aurait donc à conclure à la

Ad 2. Non-parallélité dans le sens absolu, qui forme

Ad 3. L'ordonnance architecturale simple, dans son expression la plus embryonique.

*
* *

Quant aux

Traits particuliers

nous avons une

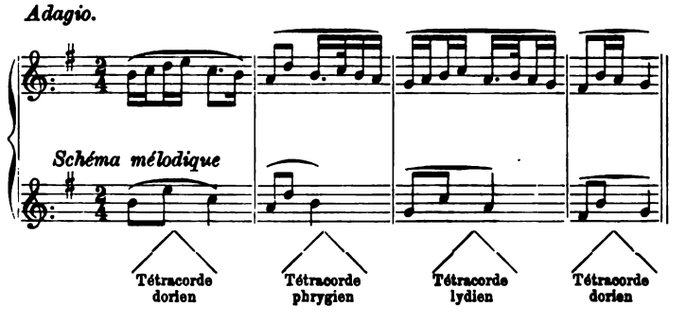
1. Mesure initiale sans temps levé

et une

2. Mesure finale féminine complète (acatalcatique).

« Je chante aussi quelquefois comme ceci », me disait la jeune femme bellunaise.

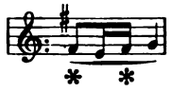
1bis *Variante de la Berceuse n° 1.*



Le schéma mélodique, qui est le canevas sur lequel sont brodées ces deux mélodies, représente, comme on peut s'en convaincre, une série de groupes symétriques basés sur l'intervalle de quarte, ou le tétracorde des Grecs; et notamment toutes les trois espèces, le dorien, le phrygien, le lydien, pour terminer par le dorien.

Une autre observation pour finir: la manière de résoudre indirectement la note sensible, *fa dièse,* dans la dernière mesure. Au lieu d'aller tout droit au *sol*, note fondamentale, la voix s'élève d'abord au *si*, et retombe ainsi, par une chûte de tierce, ce qui est bien

plus doux. Si la jeune femme avait chanté la dernière mesure de cette manière:

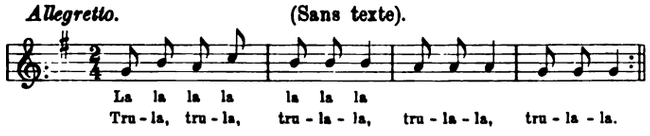


elle aurait souligné l'action irritante de la note sensible — elle aurait peut-être réveillé le nourrisson! — mais son instinct de femme, et sa qualité d'italienne lui ont fait choisir la cadence gracieuse et originale des deux versions de notre berceuse n. 1.

***

La deuxième berceuse que je tire de ma collection, forme un pendant de celle que je viens de présenter au lecteur. Elle a été composée par Josepha Borowska, native de la Petite Russie, bonne du petit-fils du professeur Dr. I. Baudouin de Courtenay, le savant philologue et linguiste, actuellement à Cracovie. — La voici:

2. *Berceuse slave*, composée et chantée par Josepha Borowska.



On trouvera facilement les affinités entre ces deux berceuses; même tonalité majeure, même rythme binaire simple, même progression par degrés conjoints (1) et architecture monostychique (à une phrase). Et ce qui est surtout important: mêmes traits caractéristiques, c'est-à-dire une première mesure sans temps levé, et une mesure finale complète féminine, terminant sur la note fondamentale, le symbole du repos.

La mélodie slave diffère seulement de la mélodie italienne par l'absence de la note sensible, et de tout ornement mélismatique. — Cette berceuse se chante comme la première sur *La la la*; et la

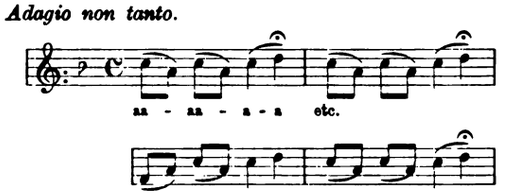
(1) La première mesure a pour base *sol, la;* les intervalles de tierces sont de nature ornementale accidentelle.

seconde fois sur: *tru la la* — ce qui indique une espèce de parallélité poétique!

Une troisième et dernière berceuse du genre des mélodies sans paroles, m'a été communiquée par Mr. le Dr. J. de Karlowicz, le lettré savant et le mélomane bien connu à Varsovie. « Cette berceuse, m'écrit-il, a servi (il y a un demi-siècle) à m'endormir ».

La voici:

3. *Berceuse Polonaise*, communiquée par Mr. le Dr. J. de Karlowicz à Varsovie.



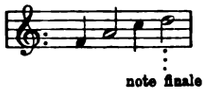
Je ne sais si, en fait de simplicité, ce n'est pas à cette mélodie qu'il faudrait décerner la couronne. La voyelle *a-a* fait tous les frais sous le rapport du texte; le motif mélodique tourne autour de deux notes, *do* et *ré*; et se répète dans trois mesures sur quatre. C'est un pivotement monotone autour du centre tonal *do*. Mais tout cela réuni désigne cette berceuse comme une vraie berceuse, contenant tous les éléments soporifiques; et je ne doute pas que cette mélodie n'ait servi en effet à faire dormir le savant distingué à l'amabilité duquel je dois une des perles de ma collection.

Cependant — il y a un cependant, et c'est la mesure finale qui le suggère. Est-ce bien ainsi que peut terminer une berceuse? — Ce *ré* laisse le sentiment suspendu, il ne conclut pas — et par conséquent il ne provoque pas le sentiment calmant, qui doit engendrer le sommeil. Une dissonance pour terminer un chant hérycastique? Cela paraît impossible, et j'aime à croire plutôt que Mr. le Dr. K. a noté un fragment de la mélodie seulement, sans avoir jamais entendu la vraie cadence finale, ce qui étant donné les circonstances, n'a rien d'improbable.

Cette berceuse n. 3, si elle est en *fa*, comme elle est notée, aura eu certainement pour ton final le *do*, note fondamentale, comme les n. 1 et 2.

*
* *

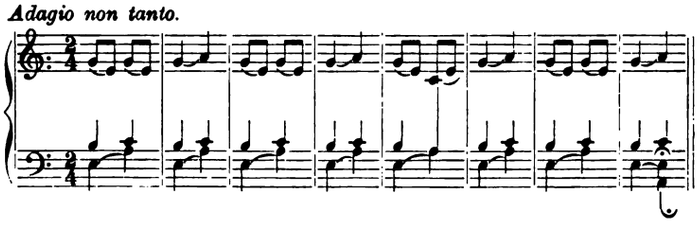
J'ai dit: si elle est en *fa*. — En effet, il y aurait lieu de soulever un point d'interrogation. Le *sibémol* marqué à la clef n'entre pas une seule fois dans le corps du dessin mélodique, qui ne contient que les 4 notes suivantes:



Elle pourrait tout aussi bien appartenir au genre hypodorien, *la* sans note sensible, et dans ce cas le *ré* serait une terminaison sur le *ré* dorien, note fondamentale. J'incline à cette dernière interprétation qui a d'autant plus la vraisemblance de son côté, que: 1° aux tonalités doriennes s'attribuaient chez les anciens les propriétés de l'éthos calmant et diastaltique et que, 2° les tonalités dites grecques sont, comme on le sait, admirablement conservées dans la musique populaire des races slaves. Je me plais donc à voir dans la mélodie ci-dessus, un vestige très précieux et purement conservé d'une mélodie sur le tétracorde hypodorien avec omission de l'intervalle qui forme le demiton *la* (*si*)-*do*-*ré*. Cette omission semble indiquer une parfaite connaissance des propriétés irritantes de l'intervalle du demiton, ou, si l'on veut, une application instinctive d'intervalles plus doux, en ce cas, la tierce et la seconde majeure.

*
* *

Vu l'absence du 2d intervalle *si*, du tétracorde *la-ré*, cette mélodie peut aussi être considérée comme un air en dorien *transposé*, dans quel cas elle doit être notée ainsi:



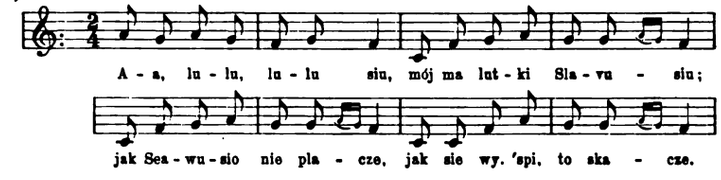
Il existe un précepte chez les anciens, qui prescrit de terminer les mélodies doriennes (en *mi*) en hypodorien (*la*). — Harmonisée comme elle se trouve ci-dessus, cette berceuse s'y conforme en s'y prêtant tout naturellement. Le ton final — qui paraissait une dissonance si nous l'entendions dans le sens de notre gamme majeure moderne — acquiert une toute autre signification, et devient, ce qu'il doit être: la tonique, la fondamentale, le symbole du repos.

***

Je continue la « série des infiniment petits », des berceuses microscopiques. Les deux suivantes constituent cependant un progrès notable, aussi bien sous le rapport de l'architecture musicale, qui représente une période régulière (question et réponse), que sous le rapport de la valeur poétique du texte.

4. *Berceuse Slave*, chantée par Josepha Borowska.

a)

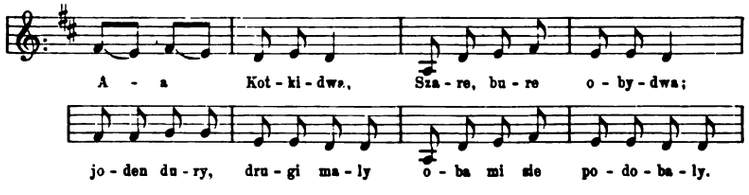


Traduction du n. 4.

Aa, lulu, lulusiu — mon petit Slavus, — si Slavus ne pleure pas — (alors) après avoir fini de dormir, il sautera (gaiement).

5. *Berceuse Slave*, chantée par la même.

b) Andantino.



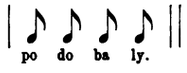
Traduction du n. 5.

Ah ah, deux petits chats — gris, brun, tous les deux —; l'un grand, l'autre petit, — tous les deux me plaisent: ils ont couru dans la forêt — et y feraient du bruit.

*
* *

Le but très clair de ces poésies — c'est, dans le premier cas de tranquilliser l'enfant qui pleure, parce qu'il ne veut pas dormir, en le consolant par la perspective agréable qu'il pourra — en guise de récompense — sauter de plus belle s'il est sage et s'il s'endort vite; dans le second cas, l'histoire des deux petits chats doit, en intéressant l'enfant, le détourner de ses propres idées d'opposition à la volonté d'autrui, opposition souvent acharnée lorsqu'il s'agit du sommeil octroyé contre la volonté des petits despotes au berceau. Les enfants adorent les bêtes; tout ce qui touche ces camarades de leurs jeux, de leur enfance, a le don de captiver leur attention; et la nourrice use de ce stratagème diplomatique pour arriver à son but, qu'elle atteint infailliblement. — De là sans doute le très grand nombre de berceuses où il est question d'animaux, de chats, de chiens, de brebis, d'oiseaux. — Comme il y a toute une littérature folkloriste de « Thiermärchen », contes d'animaux, on pourrait aussi établir, parmi les berceuses, une classe spéciale de « Thierwiegenlieder », berceuses où il est question d'animaux.

Sous le rapport musical, les deux mélodies 4 et 5 sont deux airs jumeaux. Tonalité majeure — avec omission de la note sensible, — dessin mélodique procédant principalement par degrés conjoints, — absence de mélismes, — rythme uniforme, binaire simple: voilà pour les traits généraux mélodiques et rythmiques. Quant aux traits caractéristiques intimes — on y trouve aussi bien la mesure initiale type sans temps levé, déjà constatée dans les autres berceuses, ainsi que la mesure finale féminine, qui dans le n. 5 se trouve même dans sa forme absolue, c'est à-dire se terminant sur le dernier temps faible de la mesure:



A une autre fois — si les lecteurs le veulent bien — l'analyse de quelques berceuses de la Bretagne, de la Lettonie, de la Norvège, qui représentent un degré supérieur de développement de la forme musicale et d'inspiration mélodique.

Venise, 15 mars 1894.

E. DE SCHOULTZ-ADAÏEWSKY.

Una stanza del Petrarca

MUSICATA DA GUILLAUME DU FAY
RIDOTTA IN NOTAZIONE MODERNA DAL DR. FRANZ XAVER HABERL
A CURA DEL DOTTOR GIUSEPPE LISIO

AVVERTENZA

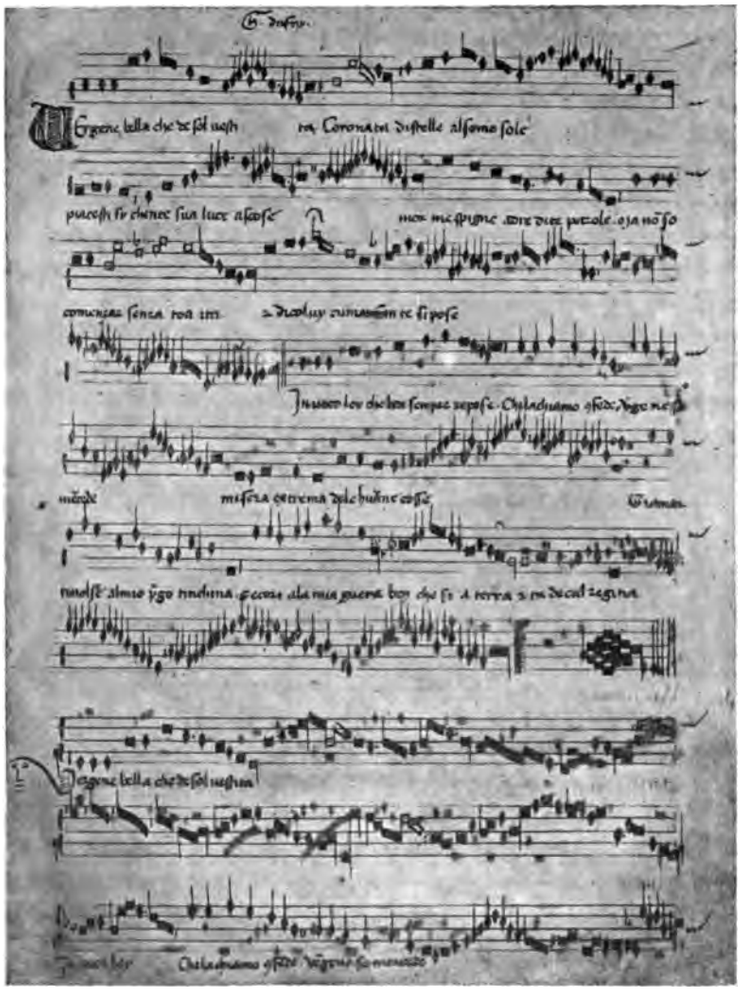
La stanza, prima della canzone *Vergine bella* del Petrarca, è tratta dal codice musicale 2216 della Biblioteca Universitaria di Bologna; la stessa è nel codice 37 del Liceo Musicale di Bologna. Autore ne è Guillaume Du Fay, di nazione belga, che visse in Italia gran parte della sua vita entro la prima metà del secolo XV. La riduzione in note moderne è del Dr. Haberl, insigne cultore tedesco di musica antica.

Chi voglia maggiori schiarimenti intorno alla stanza e ai due codici citati, veda la mia pubblicazione letteraria dal titolo: *Una stanza del Petrarca musicata da Guillaume Du Fay, tratta da due codici antichi — e le poesie volgari contenute in essi* — Bologna — Treves-Virano, 1893. La presente pubblicazione io la consacro agli amatori della storia della musica, i quali vi troveranno un saggio importantissimo di una scuola che fu di passaggio tra la medio-evale e la nuova italiana del Palestrina.

Intorno al Du Fay gli studiosi possono consultare la bella ed ampia monografia tessutane dall'Haberl *(Bausteine für Musikgeschichte von Fr. X. Haberl.* I. *Wilhelm Du Fay.* Leipzig, 1885).

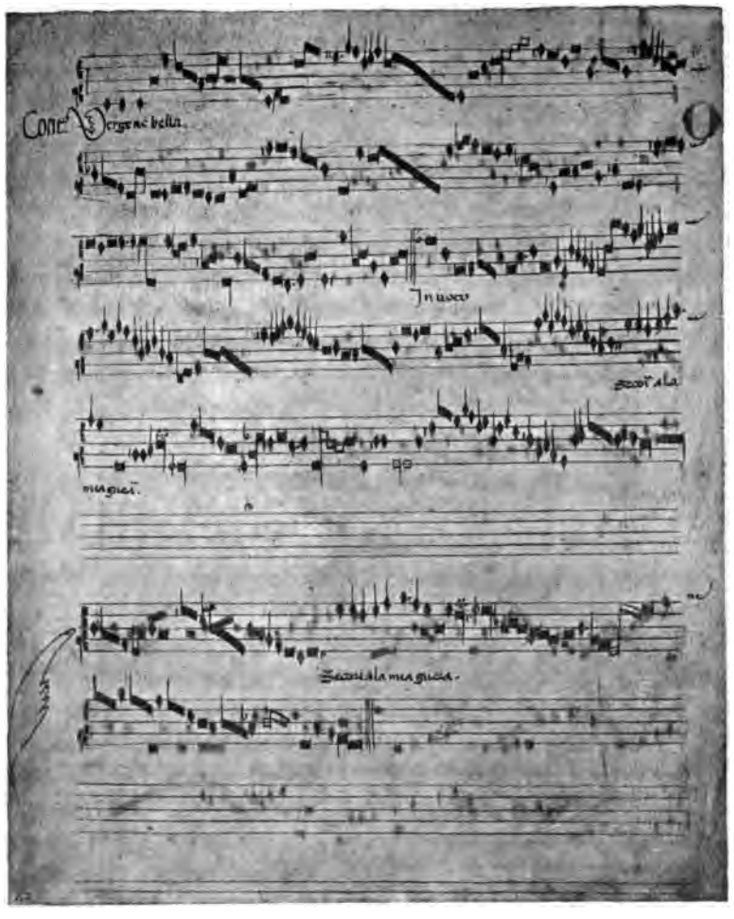
L'originale dell'intavolatura musicale, qual'è riprodotta nella pubblicazione accennata, misura cm. 39 × 31; nella medesima sono riportate le varianti, di non lieve importanza, tratte dal cod. 37 del Liceo Musicale.

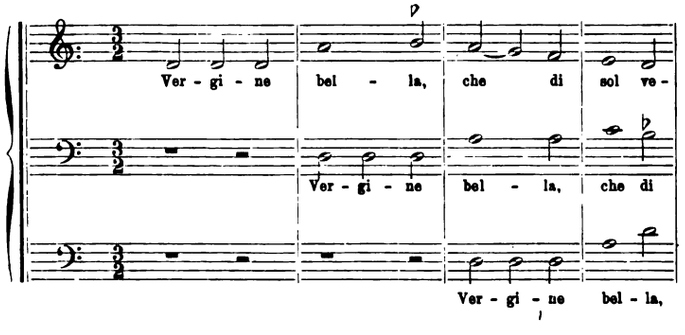
La musica è in tre parti: *Cantus, Tenor, Contratenor;* la manina, disegnata nella seconda tavola a fianco delle due righe di note, serve a indicare che esse sono continuazione del *Tenor.* In tutte e tre, dinanzi al verso: *Invoco lei che ben sempre rispose,* è una forte divisione musicale, corrispondente esattamente alla partizione di quel periodo metrico, che è la *Stanza,* ne' due suoi membri, *Fronte* e

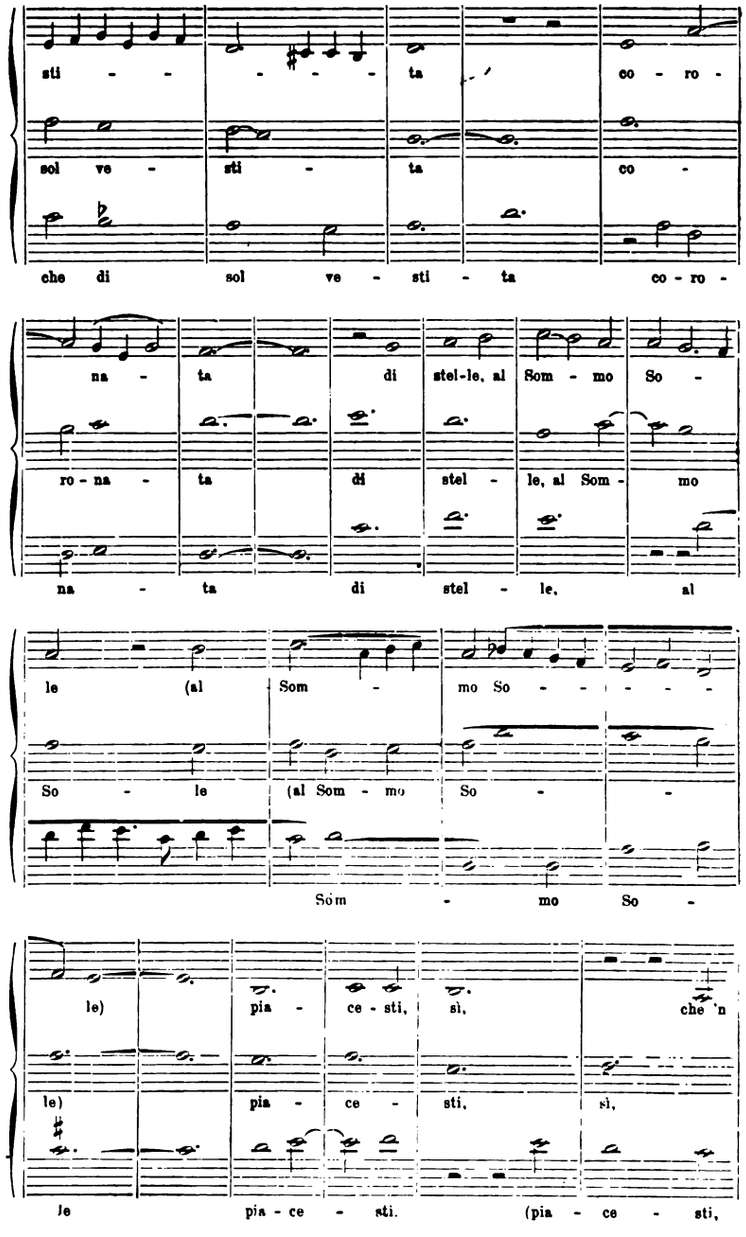


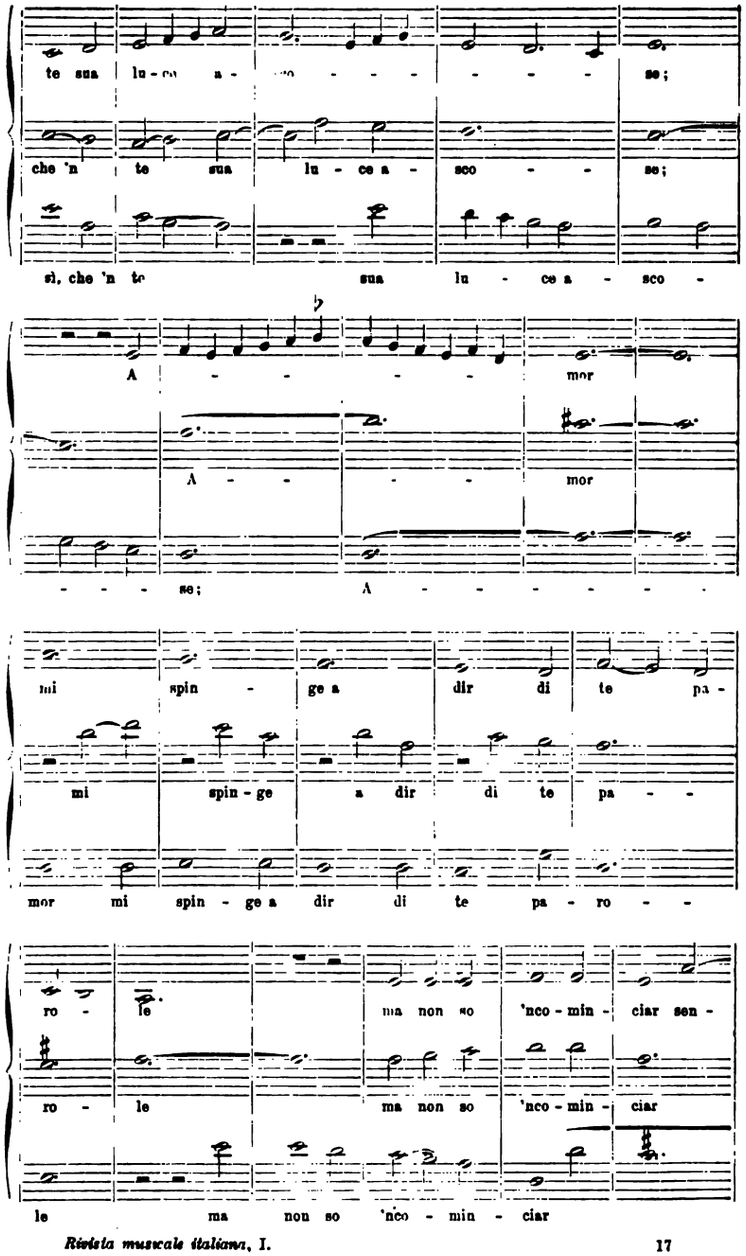
Siri ma. Del resto, tale stanza, come si può trarre dal confronto con altre carte dello stesso manoscritto e con altri codici, non è musicata in modo diverso da qualunque altro inno latino chiesastico o parte di messa, in mezzo a cui si trova mescolata una poesia classica di tanto squisita fattura.

GIUSEPPE LISIO
Dottore in Belle Lettere.




Ver - gi - ne bel - la, che di sol ve -
Ver - gi - ne bel - la, che di
Ver - gi - ne bel - la,


sti - - - - - - ta co - ro -
sol ve - sti - ta co -
che di sol ve - sti - ta co - ro -
na - ta di stel-le, al Som - mo So -
ro - na - ta di stel - le, al Som - mo
na - ta di stel - le, al
le (al Som - mo So - - - - -
So - le (al Som - mo So - -
Som - mo So -
le) pia - ce - sti, sì, che 'n
le) pia - ce - sti, sì,
le pia - ce - sti. (pia - ce - sti,


te sua lu - ce a - sco - - - - - - se;
che 'n te sua lu - ce a - sco - - se;
sì, che 'n te sua lu - ce a - sco -
A - - - - mor
A - - - - mor
- - - se; A - - - - - -
mi spin - ge a dir di te pa -
mi spin - ge a dir di te pa - -
mor mi spin - ge a dir di te pa - ro - -
ro - le ma non so 'nco - min - ciar sen -
ro - le ma non so 'nco - min - ciar
le ma non so 'nco - min - ciar

za tu' a - - - - - i - ta,

sen - za tu' a - i - - ta,

sen - - za tu' a - i - ta,

et di co - lui ch'a - man - do in

et di co - lui ch'a -

et di co - lu - i ch'a - man - do

te si po - - - - - se, (et

man - do in te si po - se,

in te si po - - se, (et di

di co - lu - i ch'a - man - do

et di co - lui ch'a - man - -

co - lui ch'a - man - do, ch'a - man -

in te in

do in te in te si

do in te si

te si po - - se.

po - - - - - se.

po - - - - - - - se.

In - vo - co lei che ben sem - pre ri -

In - vo - co lei che ben sem - pre ri -

In - vo - co lei che ben sem - pre ri -

spo - se

spo - se chi la chia - mò con fe -

spo - se chi la chia-mò con fe - - -

chi la chia-mò con fe- de Ver-gi-ne, s'a mer - ce -

de Ver-gi-ne, s'a mer - ce - de, s'a

- de Ver - gi - ne, s'a mer - ce - de s'a mer-ce -

- - - de, s'a mer - ce - de mi - se -

mer - ce - - - - - de mi -

- - - - - - - - de

- - ria e - stre - ma de l'u-ma - ne co -

se - ria e - stre-ma de l'u - ma - -

mi - se - - - ria e - stre-ma de l'u -

- - - - - - - - -

- - ne co - - - - - -

ma - ne co - - - - - - - se

se già mai ti vol-se al mi - o pre - -

se già mai ti vol - se al mio pre - go t'in -

già mai ti vol - se al mi - o pre-go t'in - chi - -

go t'in - chi - na Soc - cor-ri al-la mia

chi - na Soc-cor-ri al - la mia guer -

na Soc - cor - ri al - la mia guer - ra

guer - ra ben - ch'i sia ter -

- ra ben - - ch'i sia

guer - ra ben - ch'i sia ter - -

ra et tu del ciel re - gi - - na

ter - ra et tu del ciel re -

ra et tu del ciel re - gi - na et tu del

et tu del ci-l re- gi - na

gi - - - - - - na et

ciel re - - gi - na del ciel re -

et tu del ciel re-gi - - -

tu del ciel re - gi - - na, et

gi - na et tu del ciel re - -

- - na et tu del ciel re - - gi - -

tu del ciel re - - gi - -

gi - na et tu del ciel re - - gi -

- - - na.

- - - na.

- - - na.

Musica e Poesia.

Osservazioni alla Stanza del Petrarca musicata dal Du Fay.

I.

Discorrere de' pregi della canzone « *Vergine bella che di sol vestita* » a me sembra cosa inutile, conoscendo anche i mediocremente colti chi sia il Petrarca; mi basti riferire come il Carducci (1) la chiami la più bella poesia che mai sia sôrta di cuore cattolico alla Vergine; tanto che non pochi uomini di lettere s'indussero a ritenerla composta dal poeta di Valchiusa nella sua età matura, allor che egli era nel pieno vigore dell'arte e del pensiero.

Ma quello che a pochi, se non letterati, è noto, si è l'artifizio metrico della canzone petrarchesca, o sia l'intreccio de' versi e delle rime e la loro partizione, onde risulta quella classica armonia e corrispondenza di suono e pensiero, che è l'anima dell'antica lirica italiana.

Credo per ciò opportuno distendermi a parlarne in modo che esso s'intenda anche da' profani di lettere; dopo di che si potrà da vero instituire un confronto tra i suoni poetici e quelli musicali, di cui piacque al Du Fay rivestire i dolci versi del Petrarca. Del quale la canzone alla Madonna fu la preferita da tutti i musici sacri; dal Palestrina anzi fu musicata per intero (2). Parecchie altre sue com-

---

(1) Dal « Discorso tenuto il XVIII Luglio MDCCCLXXIV presso la tomba d'Arquà, per il centenario della morte di Francesco Petrarca ».

(2) Chi voglia, può consultare l'ultima opera del Vogel, specie d'indice riguardante la musica italiana dal '500 in giù.

posizioni, specie madrigali, furono messe in nota, vivente il poeta stesso, da predecessori del Du Fay; canzoni, non so; questa, che ho riportato, mi sembra la più antica; al che se si aggiunga essere la sola stanza di canzone che si sia finora trovata in musica, quantunque non manchino memorie di canzoni e di Dante e di Cino e di Mino Mocato e di altri, cui fu dato il suono, si comprenderà facilmente di quanta importanza sia essa anche per il rispetto letterario.

II.

Legge fondamentale di ogni metro dell'antica lirica italiana, tanto ricca di forme e suoni diversi, è la partizione.

Riproduco la stanza qual'è nel codice vaticano 3195, dimostrato in parte autografo del Petrarca, e vi aggiungo il prospetto metrico delle parti di cui si compone.

Fronte	1° *Piede*	Vergine bella, che di sol vestita, Coronata di stelle al sommo sole Piacesti sì che 'n te sua luce ascose;
	2° *Piede*	Amor mi spinge a dir di te parole, Ma non so 'ncominciar senza tu' aita E di colui ch'amando in te si pose.
Sirima	*Chiave*	- Invoco lei che ben sempre rispose
	1ª *Volta*	Chi la chiamò con fede; Vergine, s'a mercede Miseria extrema de l'humane cose
	2ª *Volta*	Già mai ti volse, al mio prego t'inchina, Soccorri a la mia guerra, Ben ch'i' sia terra e tu del ciel regina.

Essa è dunque di tredici versi, partita in *fronte* e *sirima* (1), di sei versi quella, di sette questa; ma le due parti possono, quanto al numero, ritenersi eguali, se si consideri il settimo verso « Invoco lei

(1) *Fronte* si chiama la prima parte della stanza di canzone, come fosse la fronte dell'edificio metrico; *Sirima*, da σύρμα, coda, è detta la seconda parte, perchè, secondo il mio parere, non fu che un'aggiunta di svolgimento posteriore fatta alla *fronte*, che è il primo nucleo della stanza. Così traggo da un mio *Studio sulla canzone italiana del secolo XIII*, che fu già presentato come tesi di laurea, e le cui conclusioni, nuove di certo, pubblicherò tra breve.

che ben sempre rispose » come di legamento tra l'una e l'altra; onde fu detto *chiave* (1).

La fronte è poi di due *piedi* di tre versi ciascuno; la sirima, dopo la chiave, è di due *volte*, anch'esse di tre versi, ma in ordine differente e più vario.

Il pensiero poetico con tale partizione metrica è in rapporto di corrispondenza esatta e parallela, direi quasi, salvo che tra volta e volta; ma qui è una vera eccezione alla regola confermata dall'uso generale (2).

E nella fronte difatti si cantano le lodi della Vergine prima, poi il movente della preghiera; nella sirima è la preghiera stessa; e tra l'una parte e l'altra, la chiave « Invoco lei che ben sempre rispose » è a punto verso di legamento per essere il suo concetto di passaggio tra « Non so 'ncominciar senza tu' aita » e il chieder mercè, che il poeta, commosso, fa alla Vergine.

Tale la partizione della stanza quanto alla metrica. E la musica?

La musica, come ognun vede, è in realtà di due parti principali anch'essa, e nel *Cantus* e nel *Tenor* e nel *Contratenor*, staccate per modo che sembrino due cose a sè; e i motivi stessi sono perfettamente divisi e diversi, chiudendo la prima parte in un'aria solenne e grave, incominciando l'altra con una dolcezza e umiltà di canto che commove. E la chiave « Invoco lei che ben sempre rispose » è pure musicata con un motivo staccato da quello del verso seguente,

---

(1) Così lo chiamò Gotto Mantovano, togliendo forse la metafora dall'architettura (Dante, *De Vulgari Eloquio*, lib. II, cap. XIII); ma tal nome fu veramente dato al verso primo della sirima, la cui rima non fosse uguale a nessun'altra della stanza e si ripetesse nelle altre stanze (Biadene, *Collegamento delle stanze mediante la rima*, ecc., ecc. Firenze, 1885). Fu poi sempre detto *Chiave* il verso primo della sirima e uguale di rima all'ultimo verso della fronte, com'è in questa canzone del Petrarca, e come si riscontra anche ne' poeti della scuola poetica così detta Siciliana.

(2) Ad esempio la sirima della stanza quinta nella canzone stessa:

Chiave - Per te può la mia vita esser gioconda,

1ª *Volta*
Se a' tuoi preghi, o Maria,
Vergine dolce e pia,
Ove il fallo abbondò la grazia abbonda.

2ª *Volta*
Con le ginocchia de la mente inchine
Prego che sia mia scorta,
E la mia torta via drizzi a buon fine.

tanto che e nella musica e nella metrica quel verso rimane solo. Ed oltre a ciò si può aggiungere che anche tra piede e piede e tra volta e volta una lieve pausa e un certo distacco per il finir di frase musicale ci sia; se bene tra volta e volta la differenza è più sfumata, seguendosi forse di preferenza il pensiero, la cui divisione non risponde qui perfettamente a quella metrica.

Nella musica e nella poesia dunque sono parti distinte, e in tale rapporto di eguaglianza, da lasciar sospettare, se non inferire, che il Du Fay abbia ben conosciuto e seguìto le leggi della partizione, che regolavano la stanza, cui egli volle dare il suono.

III.

Altra cosa notevole nell'antica poesia si è l'intreccio de' versi; i quali si sogliono indicare con lettere, eguali o disuguali secondo le rime, maiuscole, se endecasillabi, minuscole, se eptasillabi o settenarî. Ecco lo schema della stanza:

ABC, BAC: C, ddC, Ef^{f}-E (1).

Il Petrarca, componendo il suo metro di soli endecasillabi e settenarî, seguì del resto l'uso della canzone, che, lavorata e affinata da' poeti di quasi due secoli, si era ridotta a preferire la mescolanza di que' due versi, come di suono assai affine.

La fronte è tutta di endecasillabi, e nella sua andatura solenne e grave sembra accordarsi col concetto della Vergine, vestita di sole e di stelle, gloriosa del Dio accolto nel suo grembo. Maggior varietà e sveltezza di armonia hanno le volte della sirima per l'intramezzarsi di tre eptasillabi e per il verso ultimo, che a punto in causa della *rimalmezzo*, ha suono di quinario e settenario ed endecasillabo nello stesso tempo, e alla parola « *terra* » rimane quasi sospeso e di metro e di pensiero. E di mezzo a questa sirima, non di suono continuato, ma rotto, sorge la preghiera umile, affannosa, invocante soccorso contro la guerra di questo mondo alla regina del cielo.

---

(1) La lettera in alto serve a indicare la *rimalmezzo*, o sia quella rima che cade nel mezzo del verso. È poi collocata dinanzi, perchè la rima cade sul quinario dell'endecasillabo:

Bench'i' sia terra — e tu del ciel regina.

Che anche la musica nella fronte si tenga tutta grave e continuata, più varia e spigliata nella sirima, io credo non si possa negare; e meno ancora che vi sia corrispondenza di suono tra musica e poesia ne' due settenarî « *chi la chiamò con fede* » e « *soccorri alla mia guerra* » le cui frasi sono più brevi e direi quasi affrettate. Nell'altro settenario « Vergine, s'a mercede » mi sembra che il musico abbia tenuto conto più che del verso breve dell'umiltà e della lenta pietà che sorge su dalla parola « mercede ».

Ma nell'ultimo verso la nota è tenuta otto quarti dopo « terra » o sia dove il quinario finisce, e la diversità di frase appare evidente nella musica di « *bench'i' sia terra* » e in quella di « *e tu del ciel regina* », solenne questa e profonda e ripetuta parecchie volte. E il quasi distacco, che è nel mezzo del verso, risalta di più anche per ciò, che nell'altro « *Giammai ti volse, al mio prego t'inchina* » la frase musicale è tutta di seguito, benchè alla parola « *volse* » e il pensiero e la grammatica richiedessero una vera fermata.

Secondo il mio concetto adunque Guillaume Du Fay dovè conoscere e tener conto, nel dare il suono a questi versi, del loro intreccio e del valore armonico di ciascuno, e perfino dell'artifizio della rimalmezzo.

IV.

Più difficile mi sembra discorrere ora la ragion delle rime e l'ordine loro, essendo cosa su cui di rado si ferma l'attenzione anche degli studiosi di antica poesia; tanto essa sfugge ad una superficiale osservazione. Ma dei modi delle rime bisogna tener non lieve conto, quando di esse si abbia il concetto antico, come di suoni, e il variare e il ripercotersi di rime nella stanza si sentano come frasi diverse ripetute e intrecciate in una melodia.

Lo schema ritmico:

ABC . BAC ; C . ddC . Ef^{f}-E.

è de' più perfetti e non de' più complicati; anche in questo il Petrarca, ultimo grande del trecento, adoperò la finissima arte di saper trascegliere tra i mille modi di rimare quello che fosse, per il rispetto estetico, semplice a un tempo e complesso.

La stanza adunque è anche per rima partita in fronte e sirima; e la fronte in due piedi di tre versi ciascuno; e le rime dell'uno sono eguali a quelle dell'altro, ma in ordine diverso (1), quasi per maggiore vaghezza di suono, in modo che la prima e seconda rima di un piede « parole » e « aita » richiamino la seconda e la prima dell'altro « sole » e « vestita », e la terza rima « pose » chiuda l'un piede, come « ascose » l'altro. Tre suoni differenti si ripetono quindi nella prima e seconda parte; due alternati nel principio, l'altro, nel fine di ciascun piede, lo posa egualmente.

Segue la Chiave, che essendo uguale di rima all'ultimo verso della fronte « rispose, pose » ne richiama il suono nella sirima, e lo ripercote poi in mezzo di essa, in sulla fine della prima volta « cose ».

E dopo la chiave, nelle due volte, in che si parte la sirima, la rima e il verso, come il suono, volgono, si mutano, essendo disuguali e le rime e i versi, di cui due nella prima volta, uno nella seconda, anzi che endecasillabi sono settenarî. Così che le volte, più ancora de' piedi, hanno varietà di suoni; poichè nella prima siano due settenarî a rima baciata « fede », « mercede » e un endecasillabo, che si rilega alla chiave « cose », « rispose », cadendo la rima sul finire della volta, come già la stessa sul finire del primo piede « ascose »; nella seconda un endecasillabo e un settenario discordi di rima e di suono « inchina », « guerra », e un ultimo endecasillabo con *rimalmezzo*, per modo che richiami la vicina rima « terra », « guerra » e la lontana « regina », « inchina », chiudendo così mirabilmente con due suoni diversi la stanza.

Questo magistero della rima, difficile a intendere, ma virtù somma della poesia romanza, il Du Fay forse non conobbe, certamente non curò o non potè per rimanere più libero nel dare a questi versi la musica; la quale nè si ripete mai, nè accenna a ritorno od assonanza a ciascuna rima. Ed è fatto tanto più degno di nota, quanto più si consideri che musica e poesia romanza ebbero eguale nascimento, e in origine la rima, che vien da *ritmo*, dovè essere rispondente a' suoni che l'accompagnavano.

(1) Noto questo, perchè è più generale l'uso dello stesso ordine di rime nei due piedi della fronte; per es.: ABC . ABC o ABBC . ABBC ecc.; almeno secondo le mie osservazioni sui codici più famosi di rime antiche (Vaticano 3793 — Laurenziano-Rediano IX — Palatino 418).

V.

In breve: dei tre elementi essenziali della stanza, *partizione*, *versificazione*, *modo di rimare*, i due primi furono conosciuti e fatti rispondere in parte alla musica dal Du Fay; il terzo, nulla.

Esiste dunque un certo rapporto di rispondenza, non compiuta, è vero, ma considerevole, tra la musica pur novatrice e ricca d'armonia del Du Fay, e tra quel vago intreccio, che è la stanza, pur così bene ordinato per verso rima pensiero, dove tutta l'arte dell'antica lirica italiana, fin quella quasi civetteria della *rimalmezzo*, è messa a profitto. Nè poteva o doveva avvenire altrimenti in un'età, qual'è quella del quattrocento, che fu tutta di passaggio di arte antica ad arte nuova, e musica e poesia, di civiltà medio-evale a civiltà moderna. E questo rimanere legata la musica alla parola, ma non in tutto, dimostra essere già incominciato il movimento che staccherà a fatto l'un'arte dall'altra, così che ciascuna quind'innanzi andrà per conto suo. E l'esistenza di certi rapporti tra musica e poesia dimostrerebbe esservi stato un tempo in cui l'una e l'altra furono inseparabili, e l'una schiava dell'altra. Ma rari sono i documenti che ci attestano questo fatto; e per conoscere a fondo gli svolgimenti delle forme in ciascuna delle due arti e le reciproche influenze, gioverebbe non poco trarre alla luce le più antiche poesie musicate, e notarne i modi e le partizioni (1).

Queste le conchiusioni a cui mi è parso poter arrivare; gl'intelligenti di musica e poesia potranno forse correggere o negare alcune mie affermazioni, ma non certo disconoscere che non lieve importanza per la storia delle due arti si deve attribuire all'esame comparativo accennato nelle mie brevi parole.

Alle quali aggiungerò solo quanto una egregia maestra di piano (2) mi ha osservato sui pregi della composizione musicale del Du Fay. Questa adunque è tutta fondata su di un semplice tema o soggetto, proposto nella prima parte e riprodotto nelle altre; le quali si vanno

---

(1) Per questo a punto sotto ciascuna delle poesie volgari pubblicate nella mia opera accennata nell'Avvertenza ho notato i modi in che sono musicate.

(2) La signorina Elena Mazzoni di Bologna, che mi piace qui nominare e ringraziare.

svolgendo e concertando per modo da creare un assieme ricco di belle armonie, tra cui primeggia sempre la semplice ma dolce ed elevata melodia del soggetto. E tutte le melodie rispondono meravigliosamente ai concetti espressi dal poeta.

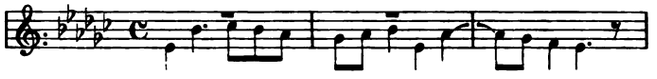
Singolarissima cosa è infine notare come le prime battute, che costituiscono il soggetto dell'inno, ricordano, in tono e in ritmo differente, il soggetto di una fuga di Bach in *mi♭ minore* (1).

Come e dove s'incontrarono a creare una stessa armonia le due grandi anime musicali, così lontane di età, e l'una ignota all'altra?

G. Lisio.

---

(1) Si paragonino infatti le prime tre battute del *Cantus* con le seguenti della Fuga VIII a 3 voci in *mi♭ minore* (Edizione Peters, vol. 1°).



Arte contemporanea

L'OPERA MUSICALE
E LA LEGGE SUI DIRITTI DI AUTORE (1)

I.

I varî rapporti giuridici, il cui insieme vien presentato con titolo così comprensivo, sono lo sviluppo logico di una ricerca che parrebbe ristretta in termini assai brevi: qual sia cioè tra due autori, il rapporto nascente dal fatto di chi tra essi abbia rilevato la struttura di un componimento posto o da porre in musica, da componimento letterario della stessa o di diversa specie, spettante all'altro. Quali termini occorrono, perchè in questo fatto s'abbia la contraffazione, la ingiuria al diritto di autore, fonte di rapporto, almeno indirettamente, tra il danneggiato ed il compositore che avesse dato forma musicale al lavoro del contraffattore? Sarà sufficiente a stabilirla, l'aver mantenuto il titolo specifico del componimento « originale », i nomi dei personaggi che vi hanno parte, e l'aver seguito, senza introdurvi

(1) Sulla questione, v. Trib. di Milano, 12 marzo 1891 (*Foro it.*, 1891, 1, 455); C. di App. di Milano, 16 giugno 1891 (*ib.*, 788); Cass. Torino, 9 ag. 1892 (*ib.*, 1892, 1020); Campi, *Mem. def. per G. Verga* (Milano, 1891); Amar, *Sui dir. di G. Verga;* e *Nuovi appunti sui dir. di G. Verga* (Milano, 1891); Gabba, *Parere in c. Verga-Mascagni* (Pisa, 1891 e *Foro it.*, 1892, 41 e 1020); Bianchi, in *Foro it.*, 1891, p. cit.

modificazioni d'importanza, lo svolgimento dell'azione nei momenti tutti in cui vi è rappresentata? Dal concorso di questi elementi, non pare che risulti il concetto di adattamento di un lavoro letterario a ricevere la forma musicale, che escludendo la novità dell'opera, determina la figura della contraffazione?

La risoluzione della questione proposta dovrebbe muovere dalla determinazione netta del «*diritto di autore*», perchè è agevole intendere, come più o meno ampia sia la facoltà consentita all'interprete di fronte alla legge positiva che regoli questo istituto, a seconda che gli si dia il contenuto di diritto reale, o di diritto individuale, od anche di rapporto avente qualcosa di realità e di rapporto di obbligazione, oppure il contenuto di monopolio (1). Accogliendo il primo dei due concetti esposti, ogni limitazione di termini in cui la legge abbia racchiuso la figura della contraffazione, reca difficoltà soltanto apparente al diritto dell'autore di aver guarentigia contro il contraffattore che lo disconobbe; a nulla rilevano le espressioni adoperate per designare i fatti inducenti la violazione del diritto, se questo è affermato come tale rispetto alla cosa prodotta dall'ingegno. Il diritto esiste sull'opera, nè a questa realità reca diminuzione il limite di tempo cui si ristringe il riconoscimento fattone dalla legge; al giudice l'apprezzare se i fatti, contro dei quali si reclama come ingiuriosi, ne contengano la violazione. Ma se invece, al «diritto di autore» si dà carattere di monopolio, di privilegio, la norma d'interpretazione muta; la contraffazione non è più in rapporto di conseguenza col diritto già riconosciuto: il *divieto di contraffazione* costituisce il contenuto del privilegio, e come avvien di tutti i privilegi, non si può estendere il significato della *contraffazione* oltre quanto è dichiarato dalla espressa volontà del legislatore. E allora, risolvere la questione proposta è cosa di lieve momento: o la legge nel definire la contraffazione ha concetti così larghi da comprendervi l'adattamento di un lavoro letterario a ricevere forma musicale; oppure descrive i fatti in cui si riscontra e punisce la contraffazione, e tra questi è pur compreso tale adattamento; o mancano l'una e

---

(1) Cons. Stobbe, *Handb. d. deutsch. Privat.* (VI A.), III, pag. 2 e segg.; e specialmente Kohler, *D. Autorrecht* (Jena, 1880; estr. dai *Jahrb.* di Jhering, XVII).

l'altra cosa, e non sarà possibile estendere il divieto al di là di quanto il legislatore volle, perchè altrimenti si avrebbe un privilegio non consentito, un privilegio che giuridicamente non è.

Delle due teorie, la prima risponde meglio che l'altra al concetto della proprietà sull'opera dell'ingegno, considerata sia astrattamente, sia nel modo concreto col quale apparì alla mente del legislatore nel dare al diritto di autore riconoscimento e tutela. Diritto cioè sulla cosa prodotta dal proprio lavoro intellettuale; su quell'insieme di idee ricercate, dibattute, fissate in modo da produrre con l'armonica disposizione l'opera scientifica o letteraria, secondo vi prevale la correttezza sovrana della costruzione, oppur quella della forma. E questa produzione, ch'è frutto diretto dell'attività individuale, che è esplicazione sincera della personalità, appartiene all'autore che la ideò, la compì; la tutela giuridica che gliela difende non ha la sua ragion di essere in alcuna considerazione di privilegio o di monopolio, ma nel diritto sul prodotto del proprio lavoro, per cui hanno forma sensibile l'intelligenza e la volontà, fattori generali determinanti di rapporti giuridici. Pure, se, considerata per questo verso, la proprietà letteraria ha contenuto di diritto svolgentesi direttamente sulla cosa, la natura speciale dell'oggetto e la volontà stessa che ha presieduto a produrlo, inducono di necessità alcune limitazioni, che, lasciando intatta la realità del rapporto, la compongono nei termini rispondenti all'oggetto sul quale si afferma. Nè si creda che dir di limiti, sia venire in contraddizione alla teoria proposta: ad affermare la realità basta la relazione diretta ed immediata verso la cosa, sebbene la natura di questa determini poi in modo speciale l'esistenza e lo svolgimento del rapporto: la natura dell'oggetto non può non influire sull'estensione sua.

E da questa considerazione dell'oggetto si traggono due concetti per cui si riesce a precisare la realità contenuta nel rapporto di proprietà letteraria; uno determina la *cosa* che propriamente vi è dedotta, che certo non è l'idea, o l'intreccio delle idee componenti l'opera intellettuale, mancando qui la possibilità di appropriazione esclusiva. Per il che apparisce vano di molto, il criterio proposto di designare la proprietà intellettuale qual diritto su prodotti immateriali: il pensiero nella immaterialità sua non è oggetto idoneo di quel potere ch'è la caratteristica del dominio, destinato com'è ad

essere appreso dalle menti cui è rivolto, ed a subire le continue e nuove elaborazioni, in cui si esplica il fecondo rigoglio del sapere umano. E questo primo concetto è raffermato dall'altro: la considerazione della volontà dell'autore, che presentando alle menti le idee da lui maturate, e intendendo a che il maggior numero ne abbia notizia, sa come per il fatto di essere colte entrino nel patrimonio intellettuale comune; e però lo stesso atto del presentarle al pubblico, contradice al sentimento di esclusivismo ch'è ragione del dominio. L'accordo tra queste due considerazioni, e l'affermazione della realità ch'è nella proprietà letteraria, fissa l'oggetto cadente in essa; non l'idea, o lo sviluppo vario dell'idea per sè, ma questa idea, questo sviluppo, in quanto hanno apparenza sensibile nella forma di cui l'autore li rivestì; la *produzione*, risultante dal pensiero e dalla forma adoperata per esporlo. Cosicchè, di questi due termini non si può dire sia il primo prevalente all'altro nella determinazione del contenuto della proprietà letteraria, che riferendosi al pensiero esposto nella forma usata dall'autore, ha per oggetto vero la *forma* che ha dato al pensiero esistenza materiale, corporea. Nella immaterialità sua, il pensiero non potrebbe venire in questo rapporto; e vi entra non soltanto per l'apparenza, ma *in quell'apparenza sensibile*, in quella esistenza corporea che gli vien data dalla *forma* voluta dall'autore.

Dal quale presupposto è facile argomentare, seguendo sempre il ragionamento astratto, quando s'abbia violazione del diritto di proprietà letteraria: quando contro al volere dell'autore, sia riprodotta quella forma ch'egli tenne nella esposizione del suo pensiero, perchè il pensiero com'è concretato in essa costituisce il suo lavoro intellettuale, l'opera propria; dove non è riproduzione della forma, non è contraffazione, non violazione del diritto di autore. Che rileva, se la distribuzione delle materie trattate in un libro, sia mantenuta senza variazione da un altro autore? La struttura del libro entra nel concetto di forma, perchè rappresenta la distribuzione logica data al pensiero dallo scrittore; ma non è certamente quella forma in cui si rappresenta materialmente lo sviluppo di questo pensiero, che è il vero lavoro, il vero oggetto della proprietà. Perciò, se la legge non altrimenti desse regola al diritto di autore, l'interprete non potrebbe asserirne la violazione nel caso che da un lavoro letterario altri,

senza il consenso dello scrittore, traesse un melodramma od altro componimento posto poi in musica; l'adattamento del soggetto, dell'invenzione a ricevere la forma musicale, lascia affatto inalterata la forma che l'invenzione ha nel lavoro letterario.

Si avrà dunque lo stesso soggetto, la stessa invenzione, ma con altra forma da quella data dall'autore al pensiero suo, forma ch'è termine essenziale del rapporto di proprietà a lui spettante; la *diversità* induce la *novità* della forma, e quando v'è opera nuova, evidentemente manca la possibilità giuridica della contraffazione. La *forma* diversa, designa i due lavori umani diversi, spettanti in quella parte per cui il lavoro intellettuale è appropriabile, ai rispettivi autori; tant'è, che il medesimo soggetto, rivestito dall'autore originario dell'invenzione, di forma grossolana, pare, ed è effettivamente nuovo lavoro, nell'opera di chi lo esplichi con altra correttezza, con altra eleganza. Nè fa difficoltà il considerare, che l'autore della musica ha potuto attingere le sue inspirazioni al movimento dell'azione com'è rappresentato nel lavoro da cui fu desunto il « *libretto* » ch'egli musicò, e che quel lavoro e non questo, ebbe potenza di eccitare in lui i sentimenti tradotti in onde di armonia; chi dicesse così, mostrerebbe di non aver esaminato con la compiutezza necessaria il fenomeno psicologico. Come si può asserire, che la folla dei sentimenti suscitati dall'argomento nell'anima del compositore, sia destata in lui dal *modo* col quale l'autore del componimento letterario lo sentì egli, e lo rese; che la visione del compositore non sia ricca di elementi diversi, personali, quando in questa diversità, in questa personalità consiste la forza vitale dell'opera artistica? E poi, accolta la considerazione avvertita, rimarrebbe l'inutilità assoluta del libretto, perchè non da questo, ma dal lavoro ond'è tratto, è stata dedotta la inspirazione musicale: è lo stesso soggetto trattato con nuova forma di arte, è la invenzione che non suscettibile per sè di appropriazione esclusiva, accese la fantasia del compositore. E per l'opposto, chi può affermare, che il sentimento del musicista non eccitato dal soggetto così com'era esposto nel componimento originale, non lo sia stato invece dalla forma poetica datagli nel libretto? che il ritmo del verso non abbia destato, o non abbia suscitato in modo da eccitare la vivezza produttrice dell'ingegno, l'estro del compositore?

Al ragionamento derivato fin qui dalla nozione astratta della pro-

prietà letteraria, risponde con esattezza quello che si voglia dedurre dalle norme che a questo istituto dette la legge; e specialmente la legge italiana. La quale, tutelando il diritto dell'autore, determina la garanzia nel divieto di riprodurne l'opera, di ripeterne cioè la *produzione*, che per necessità di cose consta, e in modo principale, della forma per cui si dette forma esteriore, sensibile al lavoro, alla produzione *intellettuale* (1). Ed al divieto di riproduzione, assimila altri fatti, la cui descrizione minutamente fatta (2), conferma il significato ora dato della *riproduzione*; e cioè la ripetizion della rappresentazione od esecuzione, per intero od in parte, di un'opera adatta a pubblico spettacolo, la riduzione per diversi istrumenti di opere musicali, la proporzionale variazione delle dimensioni nelle parti o nelle forme di un'opera appartenente alle arti del disegno, e la variazione della materia o del procedimento nella copia di un disegno, d'un quadro, di una statua. È agevole avvertire, come in tutti questi casi, assimilati dalla legge alla riproduzione riservata all'autore, s'abbia appunto la ripetizione della *forma* per cui è determinato, ed esiste materialmente il lavoro originale; non vi è *novità* di presentazione dell'identico pensiero. E da queste figure speciali, non bene si può argomentare il diritto di ridurre in libretto, atto a ricevere per la forma poetica la veste musicale, un lavoro letterario (3): in quelle vi ha ripetizione di forma, qui invece vi ha novità, che per sè può eccitare la fantasia del compositore, non eccitata, oppure non calorosamente eccitata dal componimento in prosa. Difatti, ridurre per diversi istrumenti un'opera musicale, non è certo dar nuova forma al lavoro, che riman lo stesso pur facendone la partitura, perchè l'esecuzione gli dà l'efficacia rispondente al pensiero del compositore; e le variazioni descritte rispetto ad opere appartenenti ad arti del disegno, non inducono mutazione vera e quindi novità di forma, perchè la riduzione delle proporzioni, o la diversità della materia, lasciano inalterata la *figura*, ch'è la forma in cui ebbe esteriorità sensibile la immaginazione dell'artista.

Nè queste considerazioni son sole a dimostrare come l'intendimento

---

(1) L. 19 sett. 1882, a. 32.
(2) L. cit., a. 3.
(3) Cfr. Amar, mon. cit.

del legislatore sia quello esposto: chè appunto nel dare norma ai casi descritti, s'avvertono alcune riserve confermanti questo risultato. Quando la legge assimila alla riproduzione vietata, la ripetizione della rappresentazione o dell'esecuzione totale o parziale di un'opera adatta a pubblico spettacolo purchè rappresentata od eseguita in pubblico sopra manoscritto; quando fa eguale assimilazione della riduzione di opera musicale, purchè non sia il caso di un motivo tratto dall'opera originale per farne occasione o tema di altro lavoro, la legge mostra chiaramente, che nel lavoro umano, nel quale riconosce (non crea) il diritto di proprietà del produttore, ha parte essenzialissima la *forma* in cui l'idea toglie corpo; che soltanto per via della *forma* è possibile questo riconoscimento di diritto, e parimenti, soltanto la riproduzione di essa costituisce la violazione ingiuriosa contro la quale l'autore può insorgere. Altrimenti, a che pro avrebbe descritto altri casi in cui nel fatto esisterebbe la materialità della violazione, ma che non è tale perchè essa autorizza l'atto (1)? Il pensiero: ecco la sola parte non appropriabile, perchè appena comunicato entra nel dominio intellettuale di quanti vi dirizzano la mente; la forma originale adoperata per esporlo, ecco l'oggetto sul quale si fissa il diritto dell'autore.

II.

Teoria che ha contro di sè l'autorità di giuristi e di tribunali, affermata in monografie e giudicati recenti (2); ma quanto la risoluzione contraria a quella or esposta si scosti dal concetto della proprietà letteraria, e dalla nozione tenutane dal legislatore riconoscendo « il diritto di autore », è agevole scorgere nell'applicazione che i suoi sostenitori ne fanno, studiando i rapporti tra l'autore del componimento letterario, l'autore del libretto e l'autore della musica. Alcuni argomentano nettamente, e con certa apparenza di processo logico, dal concetto accolto a fondamento di lor dottrina, e posta la contraffazione, mettono senz'altro in relazione giuridica l'autore del lavoro ingiustamente riprodotto, con l'autore della musica, pur obbligando quello

(1) Così, L. cit., a. 40.
(2) V. le sent. cit. in n. a p. 275; e le mon. di Campi, Amar, e Bianchi, ivi cit.

a dare un compenso all'autore del libretto; altri non possono a meno di rimaner impressionati del fatto che il lavoro musicato non è il componimento letterario, e che sebbene sia ripetizione di questo, pure l'adattamento a ricever la forma musicale v'è stato, e fa sì che la materia adattata e la forma adoperata a tal fine, vengano entrambe ed in eguale considerazione, per stabilire chi sia davvero l'autore del lavoro musicato. Quindi, componimento letterario e libretto, sarebbero insieme la materia sulla quale il compositore esercita l'arte sua; l'autore dell'uno e l'autore dell'altro sarebbero come unico collaboratore (locuzione poco esatta) del musicista.

Facile avvertire qui il vizio del ragionamento: la contraddizione ch'è tra le sue parti. Se nel fatto della riduzione del componimento letterario a libretto musicabile esiste la riproduzione vietata, è la contraffazione, com'è possibile che dal fatto ingiurioso, dal fatto vietato derivi all'autore un diritto rimpetto all'offeso, obbligato a dargli un compenso per il fatto stesso ch'egli persegue in giudizio come violazione della sua proprietà? Si potrà affermare, che l'autore del componimento letterario ha i profitti della « collaborazione » all'opera musicale, soltanto in grazia del fatto ch'egli pretende lesivo del suo diritto, e che il divieto di arricchimento illecito gl'impone l'obbligazione del compenso; ma, posto ciò, è innegabile che nel *fatto* del ridurre il componimento in libretto, vi è un *lavoro* altrui, un lavoro che se dà diritto a compenso a chi lo ha prodotto, è suo proprio: vi è dunque un fatto, un lavoro, un'opera nuova, e dov'è novità manca necessariamente la figura della riproduzione. D'altra parte, se non è novità, la considerazione che la riduzione del componimento in libretto ha reso possibile il lavoro del compositore, l'opera musicale, dovrebbe rispetto a questa dare alla riduzione un valor principale di quanto non abbia il componimento dal quale è tratto: quindi l'autore del libretto avrebbe egli il diritto, nascente dal lavoro suo, ai profitti della « collaborazione », e l'autore del componimento letterario avrebbe azione volta ad ottenere soltanto un'indennità. Accolti dunque i termini sui quali è costrutta la teoria esposta, si dovrebbe, procedendo logicamente, invertirne i risultati.

L'obbiezione mossa all'accoglimento della risoluzione ora esaminata, assume maggior entità quanto maggiore è il *diritto* che vien attribuito all'autore del libretto in conseguenza del suo lavoro per-

sonale (1). I proventi della collaborazione si debbono assegnare in eguali proporzioni, a lui ed all'autore del componimento letterario ch'egli adattò a poter essere musicato? Il « collaboratore » del musicista sarebbe una figura impersonale, risultante dal lavoro combinato dei due autori? Sia pur equa la decisione; i termini di essa non acquistano perciò correttezza giuridica. La novità, l'entità principale del lavoro del librettista vi hanno ampio risalto: e se vi ha novità, come si può imporgli la *collaborazione* dell'autore del componimento, senza fargli ingiuria? se l'opera sua ha importanza principale rispetto all'opera musicale, perchè attribuire in eguali parti ai due autori i proventi che ne derivano? E poi, in qual modo, argomentando dal presupposto della violazione del diritto di autore, si dà ai due autori della parte letteraria dell'opera, condizione di collaboratori? Qualunque riserva voglia farsi in contrario, non equivale ciò a riconoscere il diritto del librettista sull'adattamento da lui fatto?

Ponendo ora a parte queste due risoluzioni; quando si accogliesse il concetto opposto a quello qui affermato della *novità della forma*, contenuto nel lavoro del librettista, a quali risultati si è giuridicamente condotti, dall'esame dei rapporti che, per la riproduzione vietata, sorgono tra l'autore del componimento, l'autore del libretto e l'autore della composizione musicale?

La ricerca che su questo argomento si faccia rispetto alle prime due persone, determina gli elementi da porre nello studio del rapporto tra di esse e l'autore della musica: nè farla è difficile, ponendo a base del ragionamento il concetto del divieto di contraffazione. È il mezzo giuridico per cui è tutelata energicamente la proprietà letteraria ed artistica: la cui violazione toglie a carico dell'autore figura di atto delittuoso, perseguibile per via di azione pubblica, e producente a favor del danneggiato il diritto di agire per il risarcimento del danno. Questa la difesa procedente dal diritto di autore: non è tutela la cui entità s'assomigli a quella che fin dal più antico svolgimento del diritto è data a proteggere la *proprietà*, e ricorda la concezione primitiva della protezione conceduta ai diritti, dedotta dal concetto ampio dell'ingiuria, e parificanti la violazione di essi a vero de-

(1) C. di App. di Milano, e Cass. di Torino, sent. cit.

litto (1). Vero, che a lato dell'azione penale è la civile per il rifacimento del danno, azione generale volta meglio che alla protezione del diritto per sè, alla difesa del patrimonio diminuito di valore dalla violazione del diritto che vi è contenuto; la natura della *cosa*, e quindi il modo stesso di essere della violazione (non modificazione della cosa, ma *riproduzione* di essa), fecero parere questa difesa la più giuridicamente adatta. Nella contraffazione si ha una forma speciale di appropriazione indebita della cosa: per il modo col quale questa ha esistenza, l'appropriazione con azione diretta su di essa non è possibile, perchè appropriarsi il libro come tale, è altro dall'appropriarsi l'idea contenuta nella forma esposta dall'autore: la violazione del diritto derivante dal lavoro intellettuale non ha altro modo di essere all'infuori della riproduzione, e perciò, sebbene qui s'abbia la figura dell'appropriazione accomodata alla specialità della cosa, non v'è altro mezzo di reintegrare il diritto leso all'infuori della soppressione del fatto ingiurioso, e dell'azione di risarcimento spettante al danneggiato.

Da questo concetto, che nella contraffazione si ha una forma di appropriazione del prodotto intellettuale; e ammesso, ipoteticamente, in senso contrario alla teoria qui difesa, che il fatto della riduzione di un componimento letterario in libretto musicabile induca la figura della riproduzione vietata, i rapporti che dal fatto delittuoso nascono tra offensore ed offeso, si possono determinare secondo l'uno o l'altro di questi due criterî direttivi:

a) se nel fatto della riduzione vi è appropriazione posta in essere mediante la riproduzione vietata, o la soppressione è possibile, se il libretto non ha subìto alcuna trasformazione rispetto alla sua entità giuridica, perchè non ancora musicato, oppure per l'avvenuta composizione musicale questa trasformazione è avvenuta; in tal caso, l'autore del componimento letterario, occupando la posizione giuridica del librettista rispetto ai diritti che gli potevano appartenere sull'*opera musicale*, o rimpetto al compositore, non farebbe altro che tenere quello che ingiustamente gli è stato tolto, ed evitare ogni diminuzione patrimoniale derivante dal fatto ingiurioso. Cosicchè, il

(1) Su questo concetto nella tutela dei diritti, v. Hering. *Geist d rom. R.*, p. 61.

fatto illecito del librettista, sarebbe la ragione determinante della relazione giuridica in cui l'autore del componimento letterario può trovarsi rispetto al compositore musicale, o chi altri sia proprietario dell'opera sua: il rapporto in cui egli è, è un rapporto derivato, e la derivazione rappresenta la restaurazione del suo diritto ingiustamente offeso. Risoluzione questa, affermata, per diverso processo costruttivo, da quanti ritengono che il fatto della riduzione del componimento letterario in libretto, è atto illecito, è riproduzione vietata perchè lesiva del diritto di autore (1).

Ma ragionamento e risoluzione vanno incontro a difficoltà tali, da riescirne impossibile una buona difesa. Se la relazione in cui l'autore del componimento ridotto è rimpetto all'opera musicale, o rimpetto al compositore, non è originaria, ma derivata: se perciò egli fa valere per suoi i diritti che da tal rapporto dovevano nascere all'autore del libretto, chiaro è, che la ragione di questa derivazione non è il componimento letterario, ma la riduzione, la *contraffazione*, il libretto. L'effetto giuridico è dunque inerente al tutto al fatto del librettista: e posto ciò, si ha ancora di fronte la difficoltà già rilevata nell'esaminare il modo di giustificare il compenso al lavoro personale del riduttore: si ha una forma nuova; ma la novità non esclude la figura della contraffazione?

E l'obbiezione è opportunamente rincalzata dalla nozione dell'indennità che deve reintegrare il patrimonio ingiustamente diminuito, o pregiudicato nel possibile aumento, ma non dev'essere fonte di lucro. Ora, come si può immaginare contenuto nel patrimonio, a meno di risalire alle possibilità più astratte, quel valore che direttamente è derivato non dal componimento per sè, ma dalla nuova forma, dal nuovo lavoro del librettista? Non è per questo, che la creazione musicale escì dalla mente del compositore? Nè rileva che il libretto sia una riduzione, che possa essere anche una deturpazione del componimento, e che la bellezza della musica esprima la inspirazione del compositore dedotta dalle situazioni drammatiche dell'invenzione ridotta; la novità della forma non perciò vien meno, come non rimane mutato il fatto che la composizione musicale è interamente adagiata su di essa.

Che importa, se la risoluzione combattuta si preoccupa della que-

(1) Cons. Amar, l. cit.

stione del lucro derivante dal fatto del librettista all'autore del componimento, e afferma che questo gli è debitore del compenso? Qual base giuridica si dà a questa obbligazione, non giustificata dalla considerazione generica della illeceità del lucro?

Si possono tentare, per veder di giungere a questi risultati, due costruzioni di entità al tutto diversa. Una si potrebbe derivare dalla figura della *negotiorum gestio*, intesa oggettivamente: perchè l'autore della riduzione trattava di necessità un *negotium alienum*, col valersi di *cosa* spettante ad altri, e quindi sebbene egli agisse non *contemplatione domini*, ma *sui lucri causa*, la gestione sarebbe contenuta nel fatto stesso, nè a qualificarla s'avrebbe necessità dell'elemento soggettivo. Non è qui luogo opportuno a discutere della esattezza di questo concetto, dedotto da alcuni passi dei Digesti, e che alcuni scrittori vorrebbero trasportare nel diritto odierno: è discutibile assai, se i testi cui si fa ricorso consentano la posizione assoluta del principio; e se, pur ammettendo tanta capacità in essi, non si tratti di risoluzione adottata come espediente giuridico per mantenere salvi atti di amministrazione compiuti rispetto a cosa altrui: espediente non necessario nel diritto attuale. Ma pur ammettendo tal costruzione, mal si può qui applicarla, e dedurne che l'autore possa tener per suo tutto il lucro che altri voleva ritrarre dalla cosa di sua spettanza; perchè l'autore del libretto tratta non un *negotium alienum*, ma un *negotium suum;* perchè il prodotto intellettuale che rivestito della musica ha potuto dar causa al lucro, non è il componimento letterario originale, ma la nuova forma data dal librettista all'invenzione.

Respinto questo tentativo d'inserire il concetto della gestione di affari nella condizione giuridica di chi tiene in malafede la cosa altrui, ed è obbligato a restituirla, si potrà con miglior risultato argomentare dalle norme ricevute in materia di specificazione? A tutta prima parrebbe di sì; il libretto è nuova forma ottenuta con la materia altrui, e quindi l'autore del componimento letterario può tenersi la nuova forma rimborsando lo specificante del suo lavoro. Ma neppure così si ottiene gran vantaggio: ben si potrebbero applicare le norme sulla specificazione, se di questa potesse con analogia occorrere la figura: e ciò non è. Perchè, a parte le questioni che potrebbero sorgere sul valore della materia e della mano d'opera, il lavoro dello specificante

non ha trasformato la materia appartenente all'autore del componimento letterario, che dopo la riduzione continua ad esistere come prima, senza perdere punto del suo valore intrinseco.

b) La seconda costruzione muove dallo stesso concetto posto a fondamento della prima, ma meglio distinguendo e determinando la *cosa* da rendere, e la ragion del lucro, giunge a risultati più corretti. Supposto, con la teoria qui combattuta, che trasportata nel libretto l'invenzione del componimento letterario, senza modificazioni, o con modificazioni di poca rilevanza, il librettista siasi appropriato cosa altrui, e perciò l'autore del lavoro ridotto abbia diritto sulla riduzione come su cosa propria; chiaro è, che secondo i principî, l'ingiusto possessore dovrebbe rendere la cosa. e per la natura dell'oggetto, ed il modo speciale di commettere su di esso appropriazione ingiusta, tale *restitusione* non è sempre possibile. Perchè talvolta potrebbe esserlo, come avverrebbe, se il libretto (contraffazione del componimento originale) non fosse stato ancora ceduto ad alcun compositore, e delle copie nessuna fosse stata venduta; altrimenti la cessione del libretto e la vendita delle copie indurrebbero rispetto al librettista un'appropriazione da doversi risolvere nella estimazione del valore. Ma altro dal rendimento della materia appropriata, o del suo valore, è la questione del rendimento dei guadagni acquistati, o acquistabili al librettista in conseguenza della riduzione: vero, che dicendo di rendimento di lucri si è sempre in tema di danni, ma col riferirsi specificatamente al lucro, si ha il vantaggio di porre la difficoltà in modo più giuridicamente preciso. Non si domanda cioè, qual sia la entità del danno che dovrebbe essere rifatto, ma se data l'obbligazione di rendere la cosa (od il valore in quella misura rispondente all'appropriazione), si debbano dall'obbligato rendere tutti i lucri derivati dalla cosa, od in considerazione della cosa.

È agevole qui rispondere con la scorta dei principî, i quali determinano nettamente la via da tenere nell'analisi dei rapporti tra l'autore del componimento e l'autore del libretto, a causa del lavoro di riduzione compiuto da quest'ultimo. Il guadagno che *ex re percipitur*, è altro da quello che *propter negotiationem percipitur* (1):

(1) Cons. Jhering, *Gesanum. Aufs.*, III, 1.

con la solita sapienza dov'è ammirabilmente congiunta alla equa estimazione dei fatti la logica rigorosa della deduzione giuridica, il diritto romano ha dato qui la legge: che quanto si ritrae direttamente dalla cosa, e per virtù unica di essa, e quindi per la proprietà che si ha di essa, si debba rendere con la cosa medesima, perchè non si può tenere il lucro ottenuto in virtù di una qualità spettante alla persona cui la restituzione è fatta. Ma se il lucro non fosse *lucrum rei*, se non fosse semplice esercizio del diritto su di essa, e fosse invece derivato da un fatto personale di chi è obbligato a rendere la cosa, non può cadere nell'obbligo di rendere: è *lucrum propter negotiationem perceptum*, e la *negotiatio* è l'attività personale e giuridica che afferma il diritto su quanto per via di essa è stato prodotto.

Con la quale costruzione, rigorosamente dedotta dai principî, si viene ad un risultato pressochè identico a quello ottenuto con la teoria qui difesa; vi è lavoro dell'autore del componimento letterario e lavoro del librettista; ma rispetto alla composizione musicale, è quest'ultimo lavoro ch'entra in considerazione, e perciò a' lucri che ne vengono all'autore, lo scrittore del componimento non può partecipare a titolo di rifazione di danno. Egli avrà soltanto diritto al valore rispondente alla misura dell'appropriazione avvenuta a suo danno; e con ciò, i risultati cui sarebbero dovuti giungere i sostenitori della dottrina qui combattuta, son proprio gli opposti a quelli cui son giunti: non il librettista, ma l'autore del componimento letterario avrebbe diritto ad un *compenso* proporzionato all'ingiusta appropriazione della cosa sua.

Si obbietterà che la distinzione ora esposta è soggetta a limitazioni e che il caso in esame può essere compreso in alcuna di esse? E sia. Ma qual sarebbe questo caso? La gestione di affari oggettivamente intesa? S'è dimostrato che non ne concorrono qui i termini. Il possesso di malafede? Ma neppure qui si ha l'elemento di fatto necessario a supporlo, perchè la *cosa* posseduta è altra da quella spettante all'autore del componimento letterario, che avrebbe quindi diritto alla restituzione della materia adoperata, o del valor di essa. E se per analogia si volesse argomentare dalle regole sulla specificazione, secondo s'è già avvertito, potrà cambiare la proporzione del compenso, ma non il concetto posto a base del ragionamento.

III.

Minore difficoltà s'incontra nella ricerca dei rapporti tra l'autore del componimento letterario illecitamente riprodotto nella riduzione a libretto, ed il compositore al quale questo sia stato ceduto. E qui importa segnalare anzitutto il modo giuridico d'influire del lavoro puramente musicale sul libretto: la relazione in cui questi due lavori, questi due elementi si trovano nell'insieme risultante dalla loro unione, nell'opera musicale.

A spiegar quest'azione dell'uno sull'altro termine, giova di molto il richiamo che voglia farsi alla figura della specificazione: sebbene la natura della materia adoperata dal compositore consigli d'insistere con misura su di tale analogia, perchè malgrado il lavoro del musicista il lavoro del librettista non perde l'entità sua particolare. L'analogia è ristretta all'indagine sul prodotto che è l'*opera musicale:* qual norma dovrà dichiarare la quantità del concorso delle due attività, del librettista l'una, del musicista l'altra? Sarà un concorso di grado assai disuguale, e si dirà che il compositore è l'autor principale, che nel lavoro suo è tutta la manifestazione artistica contenuta nell'opera, ed il lavoro del librettista è troppo umile cosa rimpetto allo splendore della forma musicale? O si dirà, che il libretto ha scosso l'immaginazione, suscitato l'estro del compositore; che la forma musicale esprime i diversi sentimenti destati in lui dallo svolgimento che vi è dato all'azione, e però l'uno e l'altro lavoro egualmente concorrono a costituire il nuovo prodotto, l'opera musicale?

Delle due affermazioni, nessuna risponde esattamente ai principî; in ciascuna è data troppa importanza ad uno dei due termini a scapito dell'altro. Non si può con criterio interamente astratto, e perciò fallace, istituire una misura che dev'essere fissata da tecnici competenti, secondo l'entità vera del lavoro, e quindi in proporzione del contributo recato al successo dell'opera musicale. Può ben darsi, che il lavoro drammatico concepito e reso con grande vigoria di sentimenti e vivezza d'immagini dall'autore del libretto, determini il successo dell'opera, di fronte ad una forma musicale scadentissima: la drammaticità dell'azione può imporsi allo spettatore, facendogli accettare o tollerare un rivestimento musicale, povero d'ispirazione o meschino di

fattura. E può darsi, per contrario, che la musica eletta riempia di sè l'opera, così che la bellezza o la volgarità del libretto sia indifferente, e questo valga soltanto come tela, come argomento del dramma musicale; nel primo caso il dramma è nel lavoro del librettista, nel secondo è nell'opera magistrale del compositore.

Nè per giungere a questo risultato occorre argomentare direttamente dal concetto di comunione (1); a questo si può venire argomentando dalle norme date alla specificazione, la cui figura, per virtù di analogia, dev'essere qui richiamata. Nell'opera musicale è l'adattamento della nuova forma a quella che letterariamente è data all'azione nel libretto, è il pensiero artistico del compositore che rende con altra arte il pensiero del librettista, e lo segue; con qual potenza di magistero, non occorre qui sapere e misurare. Ma in questo lavoro del musicista, è per necessità contenuto il lavoro del librettista; il libretto è la tela della composizione musicale, e serve all'intelligenza completa di essa; è perciò che nella struttura dell'opera, astrazion fatta da qualunque giudizio sul valore rispettivo dei due elementi concorsi a formarla, la parte della composizione par che assorbisca la letteraria. Onde i diversi diritti conceduti al compositore ed al librettista, quanto a riprodurre e spacciare l'opera musicale; diritti per cui parrebbe consentito al compositore un potere più ampio, privilegiato, sulla composizione musicale, mentre in sostanza essi contengono il giusto contributo di ciascuno dei due autori. Il compositore musicale può riprodurre e spacciar la musica congiuntamente alle parole cui è applicata, perchè queste parole son la materia musicata, e servono all'intelligenza della musica stessa; il librettista non può riprodurre e spacciar la musica, perchè il libretto ben può stare senza la musica. Ond'è, che parrebbe buon giudizio di ricorrere qui per analogia alla figura dell'accessione, ed i lavori preparatorî della vigente legge italiana sui diritti di autore ne darebbero l'esempio: ma con l'accessione predominerebbe il concetto della *proprietà* acquisita al compositore, mentre richiamando il concetto della specificazione avvenuta con l'adoperar materia in parte propria in parte altrui (2), rimane la comunione dei due autori sul prodotto ottenuto,

(1) Bianchi, l. cit.
(2) C. civ., a. 469.

nella misura rispondente al valore della materia spettante a ciascuno. Col quale criterio ben s'intende la disposizione della legge italiana (1), che se dà diritto al compositore di spacciar la musica con le annesse parole del libretto, vieta all'autore del libretto di spacciar la musica; altrimenti, ognuno degli autori avrebbe sul nuovo prodotto diritti più ampî di quanto l'entità della cosa sua non gli possa giustamente consentire, e se il compositore può per il servizio necessario delle parole alla musica, spacciar queste assieme a quelle, il diritto del librettista è tutelato col rimedio del compenso (2).

Disegnata così la relazione in cui nell'opera musicale stanno la parte letteraria (libretto) e la composizione, e avvertito ch'essa può aver modificazione dal modo col quale la *volontà* delle parti ha inteso a regolarla, si può agevolmente dar determinazione, supponendo esatta la teoria qui combattuta, ai rapporti derivanti dal fatto della riproduzione vietata, tra l'autore del componimento ridotto a libretto, ed il compositore musicale, o chi altri sia cessionario dell'opera musicale intera, senza o con la proprietà del libretto musicato.

a) Se s'argomenta dal fatto delittuoso contenuto nella riduzione illecita, certo è che deducendo dai principî ricevuti sul trasferimento di cose mobili corporali, l'autore del componimento ridotto deve aver diritto di agire per la reintegrazione (in valore) del suo diritto, contro qualunque possessore; e però dev'essere posto rimpetto a chiunque abbia acquistato o si possa legalmente avvantaggiare del libretto, nella stessa condizione giuridica in cui rispetto a questa persona l'autore del libretto potesse trovarsi, senza che il suo diritto possa venir limitato da convenzione avvenuta tra le parti. La dottrina che insegna aversi nella riduzione vietata la contraffazione, argomenta questa risoluzione dalla disposizion di legge che obbliga solidariamente al compenso verso il comproprietario di un'opera letteraria, il cedente ed il cessionario consapevole della comunione (3); ma la risoluzione, così ristretta, non deriva nettamente dai principî che la dottrina stessa pone, e non interpreta la legge con analogia corretta: perchè la disposizione si riferisce al caso di un condomino che abbia

(1) L. cit., a. 6.
(2) L. cit., a. 6.
(3) Cons. Amar, mon. cit.

effettivamente diritto sulla produzione ceduta. diritto non materialmente separabile. Se invece si argomenta dal concetto di diritto comune, spettante sul libretto all'autore del componimento ridotto ed al librettista (1), questo ragionamento per analogia è ben giustificato; e con esso la distinzione tra il caso d'inconsapevolezza e quello d'ignoranza del cessionario, a fin di stabilire l'obbligazione sua al pagamento del compenso, corrispondente alla parte indivisa del prodotto comune.

b) Questo secondo criterio si dovrebbe pur tenere nel caso di cessione dell'opera musicale fatta dal musicista indipendentemente dalla proprietà del libretto; siccome il compositore ha diritto sul prodotto che è l'opera musicale (2), l'autore del componimento illecitamente ridotto avrebbe diritto al pagamento del compenso verso il cessionario (3), secondo che questi fosse o no consapevole del diritto del librettista, nel quale egli subentra. Se poi la cessione fosse fatta separatamente per il libretto, si dovrebbero applicare al caso le considerazioni di già esposte.

S'intende, che questa determinazione di rapporti ha luogo quando s'ammettano l'una o l'altra delle dottrine qui esaminate e non accolte. Accogliendo invece la teoria difesa, nel libretto si avrebbe una *forma nuova*, spettante legittimamente all'autore, senza che nel suo fatto vi sia ombra di appropriazione illecita. E se, come si esaminerà in seguito, qualche compenso può essere dovuto all'autore del componimento letterario, l'obbligazione corrispondente è rapporto personale verso l'autore del libretto, nè si può esercitarla contro chiunque sia diventato cessionario di questo nuovo prodotto.

IV.

Il concetto di *comunione*, accolto come criterio misuratore dei rapporti tra il librettista ed il compositore rispetto al prodotto « *opera musicale* », vuol essere ancora tolto in esame, quanto a sapere qual sia l'entità del diritto spettante ad ognuno sulla cosa comune (sempre

(1) C. di App. di Milano, Cass. di Torino, sent. cit.
(2) L. cit., a. 6.
(3) Arg. L. cit., a. 5, comb. con l'a. 6.

che, s'intende, la convenzione non abbia regolato i diritti delle parti, e purchè si possa validamente opporla); anche i sostenitori della dottrina opposta a quella svolta nel presente scritto (1), argomentando dal diritto dell'autore del componimento ridotto, di subentrare nella condizione dell'autore della riduzione rispetto al compositore, ed ai cessionarî, hanno affermato con diverso ragionamento e misura, l'esistenza della comunione. Alcuni traggono il fondamento di lor dottrina dalla disposizion della legge sulla proprietà letteraria, che dà diritto a compenso allo scrittore del libretto, le cui parole congiuntamente alla musica possono essere spacciate e riprodotte dal compositore; e perchè nel riconoscere questo diritto, la legge s'è riferita alla disposizione dov'è regolato il caso di più individui aventi diritto su di una produzione comune, ed è detto che si presume l'uguaglianza della partecipazione, e che un compartecipante può cedere l'intera cosa, salvo agli altri il compenso della propria parte, solidariamente dovuto anche dal cessionario consapevole (2): così, dal riferimento a questa della disposizione regolante il caso dell'opera musicale, s'è argomentato che le norme descritte debbano per intero applicarsi al rapporto tra librettista e compositore. E quindi, conseguenza principalissima quella di affermare, quando non vi sia patto contrario, l'eguaglianza della compartecipazione loro sull'opera musicale ritenuta comune.

Il ragionamento condotto su questi termini, non risponde alla stessa lettera della legge, su cui è specialmente fondato. Perchè, se è tratto dal riferimento espressamente ordinato dalla legge, chiaro è, che l'estensione sua non può essere maggiore di quel che apparisce sia stato voluto dal legislatore; ora il riferimento, com'è manifesto per la lettera stessa della legge (3), è ristretto alla parte della disposizione, dov'è dichiarato il diritto del compositore di spacciare e riprodurre le parole del libretto congiuntamente alla musica. Nell'articolo al quale è fatto il riferimento s'hanno due parti; una misura il diritto dei compartecipanti sul prodotto comune, l'altra lo regola nel caso che uno di essi ceda l'intero prodotto; ed il riferimento accennato è

(1) Cons. Amar, mon. cit.
(2) L. cit., a. 5 in f.
(3) L. cit., a. 6 in f.

fatto appunto a quest'ultimo caso, perchè segue alla dichiarazione del diritto del compositore di spacciare congiuntamente alla sua musica le parole del libretto.

Cosicchè l'argomento letterale non può consentire al riferimento ordinato dalla legge, una estensione più ampia di quella che la stessa locuzione designa, a fin di affermare la presunzion della comunione in parti uguali. Alla qual risoluzione persuadono altre considerazioni. La legge ha dato regola speciale al rapporto tra gli autori concorrenti a formare l'opera musicale, e questa specialità mentre conferma quel che s'è detto sul modo d'interpretare il riferimento ad una regola generale, dichiara il motivo che vietò di ripetere la presunzion di comunione in parti uguali; di natura troppo diversa è il concorso del librettista e del compositore a produrre l' « opera musicale », e qualunque sia il valore rispettivo del lavoro contribuito, non si può senz'altro presumerlo di eguale entità. Considerazione questa ch'è confortata molto efficacemente dal raffronto stesso della disposizione dov'è regolato il rapporto tra librettista e compositore, a quella dov'è detto del rapporto tra individui cui la stessa opera appartenga in comune; in questa si presume eguale la partecipazione, quando si tratti di più individui cui appartenga in comune il diritto esclusivo di *pubblicare*, di *riprodurre* o di *spacciare* un'opera, e la presunzione è conseguenza necessaria di tal diritto comune; nell'altra questo diritto comune è vietato, perchè è riservato al compositore musicale e non al librettista, e però, se manca il fatto ch'è fondamento alla presunzione, come si può affermare che nel riferimento sia pur essa compresa? Così il ragionamento condotto per via di interpretazione logica, soccorre appieno quello di già fatto argomentando dalla lettera.

Altri scrittori dànno al riferimento ordinato dalla legge il suo giusto significato; ma poi, posta la comunione dell'*opera musicale*, applicano quella presunzione come regola generale inerente al fatto stesso del concorso, salvo a stabilire un criterio misuratore diverso, tratto o dal patto contrario, o dall'accertata ineguaglianza del contributo (1). Certo, non è quest'ultimo concetto quello contenuto nelle parole della legge presumente la comunione (2): e si è stati con-

(1) Bianchi, mon. cit.
(2) L. cit., a. 5 in f.

dotti a supporlo, perchè si è creduto che questa presunzione, così com'è ordinata, sia norma generale, alla quale ben possa riferirsi, argomentando soltanto dalla comunione, il rapporto tra librettista e compositore. E non si è badato, che qui non si ha eguaglianza del diritto dei compartecipanti rispetto al prodotto comune, onde il difetto della ragion di presumere l'altra eguaglianza delle parti di concorso; la legge pone espressamente una disuguaglianza, che vieta di estendere il significato grammaticale dei termini da essa adoperati, e di argomentare l'esistenza della presunzione, così dalla disposizione sua, come dal concetto di comunione.

Il criterio del valore rispettivo del contributo è invece assai giustificato quando si argomenti dal concetto di specificazione; e ammessa la dottrina, qui respinta, del diritto che avrebbe l'autore del componimento letterario ridotto, a succedere nella condizione del librettista rispetto all'opera musicale, si dovrà dire, che, mancando ogni ragion di presumere l'eguaglianza del contributo, egli ha soltanto diritto al valore della materia con la quale il librettista ha concorso all'opera comune. E allora potrà darsi, che il concorso del librettista abbia maggior valore del concorso dato dal compositore; può cioè avvenire, che l'*opera* abbia *successo* se rappresentata, grazie alla grande drammaticità dell'azione, sapientemente svolta, in modo da rendere accettabile la mediocrità della musica.

V.

La dottrina qui difesa, attribuendo al lavoro del librettista la figura di *forma nuova,* esclude la contraffazione inerente alla riproduzione vietata, e con ciò non conceda all'autore del componimento ridotto diritto veruno sul libretto musicato. Certo, si può lamentare la condizione dell'autore, la cui invenzione ad altri, e specialmente al compositore, sarà fonte di largo profitto; ma come impedire che la invenzione possa inspirare concezioni artistiche nuove?

Si potrebbe tentar di conciliare questa teoria, col diritto dell'autore del componimento ad ottenere un compenso, deducendo dalla figura della *versio in rem*, dal divieto d'ingiusto arricchimento, e misurare questo compenso secondo il valor della materia di cui il

librettista s'è giovato. Pure, a rigor di logica, il tentativo dovrebbe fallire, perchè se il librettista giovandosi dell'invenzione originale, senza riprodurre la forma composta dall'autore, non lede il diritto di alcuno, ed esercita un diritto dato a tutti su cosa non appropriabile, chiaro è, che manca quella ingiustizia onde l'arricchimento ha qualifica, ed è perciò produttivo di azione. Per indebolire questa difficoltà, bisognerebbe far consistere l'ingiustizia nel *danno* che la riduzione ha recato all'autore del componimento, il quale avrebbe potuto farla da sè; e nella considerazione, che se la riduzione ripete con la maggiore fedeltà tutti i momenti dell'azione drammatica, il riduttore *s'è giovato* di qualcosa di più della semplice invenzione, senza per altro cadere nella riproduzione vietata della forma. Considerazioni che non riparano sufficientemente al difetto or avvertito sulla *ingiustizia* dell'arricchimento; il quale poi, per la natura giuridica del fatto, potrebbe soltanto dar luogo ad azione personale contro il librettista che l'avesse ottenuto.

G. P. Chironi
Prof. ord. di dir. civ. nell'Univ. di Torino.

THAÏS

Comédie lyrique en trois actes et sept tableaux.
Poème de Louis Gallet d'après le roman d'Anatole France.
Musique de J. Massenet.

I.

L'embarras des critiques est extrême, quand ils abordent, pour l'étudier en conscience, un ouvrage lyrique de M. Massenet. Si l'analyse, en général, est très impuissante à expliquer, voire à préciser seulement les émotions musicales, son impuissance et son inutilité n'apparaissent jamais mieux que lorsqu'elle s'attache aux œuvres séduisantes, parfois un peu fragiles, de ce maître contemporain. Tel

passage qui nous charme, tel effet qui nous enchante — et cela arrive encore assez souvent — résiste mal aux réflexions ou aux comparaisons. Si tel aimable rôle n'est écrit, manifestement, qu'au profit d'une interprète en vogue — et cela aussi s'est vu — il peut se trouver que sa valeur soit plus momentanée que durable, et tienne surtout aux qualités vocales de cette interprète, sinon même à ses avantages plastiques.

Le cas de M. Massenet est si intéressant, si complexe, si exceptionnel, que notre tâche à nous, qui devons narrer et, misère! apprécier les œuvres, en devient particulièrement malaisée. Voici un musicien de tempérament, j'allais dire de naissance, doué comme pas un, habile comme personne, à qui son abondance naturelle fait une manière de génie; il sait et il sent; il excelle à charmer; il pourrait émouvoir, à l'occasion; il produit vite, bien et beaucoup; son mérite est immense, son bonheur égal à son mérite. Quand il est mauvais, ce n'est nullement par mégarde, mais parce qu'il se veut tel, et croit fermement que le succès est à ce prix. Et toujours, à côté de ces faiblesses, vices de grand seigneur affranchi des scrupules, il laisse voir clairement ce qu'il est ou ce qu'il aurait pu être. L'irritation qui nous prenait s'arrête, et quelques mesures, empreintes d'une pénétrante volupté musicale, rachètent de longues et surprenantes erreurs.

Aussi, dès qu'on parle de M. Massenet, l'on hésite, l'on craint de faire fausse route, et d'argumenter dans le vide, alors que cet artiste est le plus capricieux des hommes, et que ses adroits calculs se rient très joyeusement des nôtres. Lorsqu'il donne une œuvre nouvelle, nous essayons en général, avec la meilleure foi du monde, de savoir comment il l'a comprise et quelle logique il a suivie; c'est un premier tort, auquel nous en ajoutons fréquemment un autre, celui de rechercher ensuite ce qu'était réellement le sujet choisi et la réalisation qu'il comportait. Mais pourquoi tant épiloguer? L'essentiel n'est-il pas, pour le musicien, de charmer son public ordinaire? une heure d'agrément n'est pas déjà chose si méprisable, ni si commune! C'est une étrange entreprise que de séduire un auditoire de blasés, et presque aussi difficile que celle de faire rire les honnêtes gens.

C'est là, sans doute, le raisonnement qu'a du faire le compositeur; en tout cas, ses éditeurs le font pour lui. Oserons-nous braver leurs arguments, leurs foudres, voire la raillerie légère, telle une danse de

rhinocéros, qu'ils dirigent volontiers contre les pauvres critiques coupables de préférer une œuvre ancienne de M. Massenet à la plus récemment mise en vente? Essayons cependant.....

II.

Le poème de *Thaïs* a été tiré par M. Louis Gallet, librettiste habile entre tous, d'un conte philosophique fort subtil de M. Anatole France. Et dès ici, l'on m'objectera peut-être que le nom de poème ne s'applique pas très justement à un texte d'où la rime est absente.

A cela je répondrai que poésie n'est pas synonyme de versification, et qu'un texte en vers « blancs » (c'est le cas de *Thaïs*), peut fort bien mériter le titre de poème. L'initiative que M. Gallet a eu la hardiesse et la chance d'expérimenter à l'Opéra me paraît heureuse en principe, encore que beaucoup d'autres auteurs y eussent pensé, il y a bel âge, et que bien des musiciens célèbres, à commencer par Mozart, aient signalé la fréquente inutilité de la rime. Le fait d'avoir soumis au public un ouvrage de vastes proportions, sur la scène de l'Opéra, et d'avoir prouvé ainsi, à maintes gens qui l'ignoraient, que la rime n'est aucunement nécessaire au chant lyrique, n'en est pas moins considérable, et il convient de s'en féliciter.

Maintenant, le rôle de la prose rythmée et son rapport avec la musique, tels que M. Gallet d'une part et M. Massenet de l'autre les ont compris, sont-ils bien ceux que nous désirons et qui peuvent exercer une grande influence sur la question du drame musical français? J'en doute un peu. Il me semble que dans la réalisation de *Thaïs,* à ce point de vue, l'arbitraire tient beaucoup de place: nous ne sentons pas, dans les rythmes poétiques du discours, une nécessité assez impérieuse pour déterminer obligatoirement les formes vocales employées, et pour agir de façon significative, par l'intermédiaire de ces formes, sur l'ensemble de la symphonie dramatique. Mais qui faut-il en accuser? Et ce que l'on pourrait reprocher de trop vague ou de trop élastique au poème du librettiste, n'est-il pas très aggravé par la manière de composer du musicien? Je ne puis oublier, par exemple, que dans *Werther,* les accents prosodiques de la romance: « *Pourquoi me réveiller* » sont moins justes avec le texte français original qu'avec la traduction allemande. On comprend

que le problème effleuré par M. Louis Gallet et son compositeur soit d'une complexité redoutable, et que je puisse seulement en signaler la valeur, me réservant d'y revenir quelque jour. L'œuvre de Wagner, si féconde en enseignements de tout genre, apporte ici encore les plus vives lumières: rien n'est instructif comme d'approfondir les rapports sans cesse variables qui existent entre le texte poétique et la forme mélodique vocale (examinée en son accent, en ses intervalles, en son expression et en son rythme), dans *L'Anneau du Nibelung*, d'où la rime est constamment absente, ou dans *Tristan* et *Parsifal*, où l'usage de la rime alterne avec d'autres lois de versification — mètres iambiques, allitérations, assonances. Encore un coup, la question est aussi vaste que difficile. Il m'a fallu des années de travail, consacrées aux traductions nouvelles de *La Walkyrie* et des *Maîtres Chanteurs*, pour me persuader nettement de l'importance qu'ont certains de ses aspects, et ce n'est pas en quelques lignes qu'il est possible d'en résumer les éléments.

Venons au sujet lui-même. Dans le récit de M. Anatole France, inspiré, croyons-nous, par la *Vie des Pères du Désert* et par le théâtre religieux de *Hroswitha*, sans préjudice de ressouvenirs de Flaubert *(la Tentation de Saint-Antoine)* et de Rénan, — Thaïs, la courtisane d'Alexandrie, est ramenée à la foi et à la vertu par l'anachorète Paphnuce. Mais celui-ci n'a pas impunément arraché Thaïs aux luxures: il semble que le péché, en abandonnant la prêtresse de Vénus, soit entré dans l'âme, dans le corps du saint. L'orgueil et la sensualité se sont emparés de Paphnuce, que son triomphe sur l'Enfer a rendu vain; et tandis que l'ancienne prostituée, recueillie en un monastère parmi les vierges élues, s'élève chaque jour plus haut dans la sanctification et la grâce, le solitaire, assiégé de tentations, de doutes, glisse chaque jour plus bas vers la damnation. Il meurt enfin, dans le désespoir, ayant voulu saisir et posséder celle qu'il convertit naguère, et qui, elle, meurt glorifiée, dans l'extase des bienheureux.

M. Anatole France, en ce conte étrange, d'art précieux et d'inquiétante pensée, n'a pas voulu, on le voit, que la victoire de la grâce fût totale et sans ombre: tandis que les moines convertisseurs de Hroswitha, Abraham ou Paphnuce, revenaient, l'œuvre accomplie, à l'austère béatitude de leur contemplation, il a repoussé cette issue

consolante, pieusement optimiste. A-t-il souhaité nous persuader, par là, de cette vérité bien connue des théologiens, que l'orgueil de l'esprit et l'abus de l'assistance divine sont punis par la déchéance même de la chair? Ou, ce qui est plus vraisemblable, a-t-il été inspiré par son scepticisme personnel, par son dilettantisme d'art et de philosophie, montrant que toutes solutions absolues sont vaines, que la bête prend sa revanche sur l'ange, et que la concupiscence, vaincue sur un champ de bataille, ne le quitte que pour triompher sur un autre? Quoi qu'il en soit, un drame psychologique, un drame passionnel, apparaît clairement en son livre: c'est la double évolution morale de la courtisane et de l'anachorète, l'ascension de la première et la chute du second.

Un tel drame est touchant à plusieurs égards, terrible à d'autres. Il est humain, en tout cas, simple et profond, par conséquent musical. J'ai le regret de dire que les grandes scènes où la convulsion morale se peut produire devant nous, ont été à peine indiquées par le librettiste; mais, ici encore, je soupçonne qu'il a cédé, sinon aux désirs du musicien, du moins à ce qu'il sait de sa nature et de son goût.

M. Massenet a-t-il eu tort de ne pas faire la musique de *ce* drame, où l'action passionnelle est si grave, et qui exprime, partiellement, deux façons de comprendre la vie et l'humaine destinée? Devait-il faire cette musique, la pouvait-il écrire? A-t-il eu raison de préférer une expression musicale toute superficielle, toute d'agrément et d'accessoire, une émotion à fleur de peau, si je puis dire — et de soumettre son art particulier à ceux du chorégraphe, du costumier, du décorateur, du metteur en scène? La réponse est périlleuse. Tout ce que l'on peut affirmer, c'est que M. Massenet, en adoptant le deuxième parti, s'est conformé, en somme, à une règle qu'il a toujours observée, et qui lui a réussi plus d'une fois. Voyons donc à présent les résultats obtenus.

III.

La « comédie lyrique » de MM. Gallet et Massenet n'a pas d'ouverture. Après quelques mesures d'introduction, un thême se dessine, se répète par imitations successives; il exprime la vie cénobitique.

la calme piété des solitaires; des harmonies simples, mais suffisamment caractéristiques, le soutiennent, et un reflet y passe des anciens modes. Cette mélodie archaïque, un peu orientale, ne manque pas d'austérité; elle est en situation, et donne à tout ce premier tableau une unité assez heureuse, que démentent à peine quelques disparates comme la phrase du vieux cénobite Palémon, *Chaque matin*, beaucoup trop « moderne » de couleur musicale. Mais voici Athanaël (le Paphnuce de M. Anatole France); un motif lent et gémissant l'accompagne, et dit sa douloureuse tristesse, tandis qu'un rythme nouveau, trébuchant à la basse, dépeint sa démarche accablée. Il vient, il raconte le scandale qui le désole: Thaïs, la comédienne, Thaïs, la courtisane, fait régner le péché dans Alexandrie. La phrase: *Hélas, enfant encore*, où Athanaël avoue le trouble que Thaïs fit naître en lui avant qu'il eût renoncé au monde, a une certaine importance, car M. Massenet la fait revenir à l'orchestre, lorsque les cénobites ont regagné leurs cabanes et qu'Athanaël s'est étendu sur sa couche pour dormir. Il veut indiquer ainsi le souvenir de Thaïs, planant sur le sommeil de l'ascète; mais, en elle-même, cette phrase demeure assez banale et d'effet peu marqué. C'est alors le rêve: sur de rapides arpèges, où s'échelonnent des accords brisés de quinte augmentée d'origine peut-être wagnérienne, un dessin en triolets commence d'apparaître (remarquons qne ce rythme ternaire s'attachera volontiers, par la suite, au personnage musical de Thaïs); puis la mélodie se fait plus syncopée, plus chromatique en même temps, et le thême s'élucide, que l'on peut considérer comme significatif de la courtisane et de sa grâce lascive. Là-bas, dans les vapeurs nocturnes, une lumière grandit; le rêve d'Athanaël évoque le théâtre d'Alexandrie: sur la scène, tandis que la foule bat des mains, crie, rugit, ivre d'admiration et de désir, Thaïs ouvre ses voiles, révèle à tous les regards sa nudité glorieuse. Athanaël se lève, comme inspiré du ciel; il appelle les autres cénobites, leur annonce que Dieu l'envoie vers Thaïs pour la convertir; un rythme nouveau s'accuse, d'où sortiront, à l'acte suivant, les motifs exprimant le zèle apostolique d'Athanaël. En cette fin d'acte, certains effets rappellent un peu le style du *Mage*.

Le deuxième acte débute par une introduction assez sonore, en *mi* majeur, où les trilles rapides des violons, contrastant avec les

rythmes martelés des instruments à vent, font songer un instant au *Walkürenritt.* Le rideau s'ouvre, découvrant la terrasse qui précède la maison de Nicias, — jeune sybarite, ancien camarade d'Athanaël, — aux portes d'Alexandrie. Athanaël contemple la ville coupable; la maudit, il invoque le secours divin dans un *arioso* à effet, *Voilà donc la terrible cité*, plein de formules redondantes, qu'accompagne la symphonie du prélude. Nicias survient, s'appuyant négligemment sur ses deux belles esclaves, Myrtale et Crobyle, dont les rires joyeux éclatent en vocalises à la tierce. Dans la conversation entre Nicias et le cénobite, nous entendons reparaître, mais d'une façon trop écourtée, le motif qui soulignait au premier acte l'entrée d'Athanaël; puis un thême est exposé sous les paroles du moine, *Je veux la ramener à Dieu;* il ramène un dessin précédemment entendu, et se rattache d'autre part aux rythmes dont nous parlions tout à l'heure. La scène où Crobyle et Myrtale, répondant à la demande d'Athanaël, qui ne voudrait pas effrayer tout d'abord Thaïs par un extérieur trop sévère, le parent de somptueux vêtements, est musicalement faible, et scéniquement très fâcheuse. La gaîté en est fausse, contrainte, et la situation demeure à la fois ridicule et pénible. Rien à dire du petit quatuor qui la termine; toute cette musique est inutile, pour le moins.

Des rythmes de danse se font entendre; c'est Thaïs qui approche, précédée d'histrions et de comédiennes; cette petite entrée instrumentale a de la couleur, un caractère oriental, toujours archaïque, où le Massenet des *Érinnyes* reparaît un instant; ce caractère tient, en grande partie, à la cadence mélodique qui ponctue le premier dessin (seconde ascendante), et aux successions de tierces majeures conjointes que l'on remarque dans le deuxième. Une jolie page, encore que peu nouvelle — car elle évoque étrangement le souvenir de *Manon* — est le chant de Thaïs à Nicias, phrase à peine soutenue de discrètes harmonies: *C'est Thaïs, l'idole fragile.* Constatons seulement que la déclamation syllabique par valeurs égales, chère à M. Massenet, y sévit avec une persistance qui serait peu supportable si l'interprète n'avait la licence de retenir le mouvement à son gré, l'orchestre se bornant à la suivre avec docilité. Cependant Athanaël s'avance vers la courtisane; Thaïs le regarde avec étonnement, tandis que le violoncelle solo développe un motif langoureux de rythme ternaire. A la rude apostrophe du moine, Thaïs répond, selon la

poétique ordinaire de l'opéra, par un aire à reprise: *Qui te fait si sévère*, de mélodie extrêmement banale, qui appellerait quelques remarques prosodiques (que fait, par exemple, la première syllabe du verbe *démentir* sur le temps fort de la mesure?); le motif que nous signalions à l'instant s'y transforme, devient la figure d'accompagnement, c'est-à-dire une série de traits descendants, attaqués sur une syncope, généralement par un saut de sixte ascendant, et où la flûte joue le principal rôle. Le thême vocal est repris par le chœur, et dirige l'ensemble final, ensemble très court, traversé par la clameur d'Athanaël, *J'irai dans ton palais te porter le salut!*

Un interlude symphonique, description musicale de la pantomime « les amours d'Aphrodite et d'Adonis », le triomphe de Thaïs au théâtre d'Alexandrie, relie ce tableau au suivant. Cet interlude reproduit, en la développant et en l'enrichissant de motifs nouveaux, la vision d'Athanaël au premier acte. Le motif de la courtisane persiste bientôt seul, plus ou moins altéré dans sa forme et dans les harmonies qui l'accompagnent: Thaïs est de retour en son palais, lasse, inquiète de vieillir un jour! Elle interroge son miroir, et chante l'air à succès de la partition, air qui rappelle certaines pages de *Manon* et d'*Esclarmonde*, et dans lequel la déclamation par valeurs égales devient irritante au suprême degré. *Dis-moi que je suis belle;* c'est une formule décidément trop habituelle à M. Massenet, une marque de fabrique qui finit vraiment par horripiler. La seule sensation un peu nouvelle que nous trouvions en cet air, c'est la petite phrase d'invocation à Vénus, avec le dessin de flûte répondant à la psalmodie de la voix. Athanaël, sur ces entrefaites, est entré; l'orchestre, sous les paroles de bienvenue de Thaïs, reprend la figure d'accompagnement de la phrase *Qui te fait si sévère*, chantée au tableau précédent. Dans les discours de l'ascète à la pécheresse, on trouve rarement l'accent juste et l'expression du vrai conflit moral; il faut pourtant noter les harmonies qui soutiennent les mots: *Je t'aime en esprit, je t'aime en vérité*, et qui se reproduisent un peu plus loin. Un grand motif, issu de germes musicaux déjà signalés, s'impose *fortissimo* en *la bémol*, quand Athanaël est saisi de prosélytisme enthousiaste: *Qui m'inspirera des discours embrasés?* Ce thême est lui aussi très caractéristique du style de M. Massenet, et on lui connait bien des aînés dans l'œuvre du jeune maître; cela

ne veut pas dire que nous l'aimions, avec son rythme vulgaire et son éclat brutal: on a plaisir, après cet effet de muscles, à réentendre la petite invocation à Vénus. De nouveau résonnent les motifs de zèle et de conversion, qu'interrompe une supplication éperdue de Thaïs, puis le thême énergique et pesant éclate une seconde fois, en demi-ton plus haut que la première, effet bien souvent employé, mais qui produit toujours une certaine impression. Lorsque le rideau se referme, il retentit encore, et sert de conclusion à ce tableau.

Ici se placent les meilleures pages de l'œuvre. La symphonie continue sans interruption; le motif de la courtisane, un moment reparu, s'éplore, change de mode, et semble s'évanouir au grave, dans un lent *pianissimo*. Alors le violon solo, accompagné par la harpe, dessine un andante, que M. Massenet intitule *Méditation*, et qui a certainement pour but de montrer l'éclosion de la sainte dans la pécheresse, la transfiguration extatique de « celle qui fut l'impure Thaïs ». Ce morceau a été vivement applaudi, et certes il est agréable; nous l'aimons mieux que tels autres passages où l'auteur s'est vainement efforcé d'être tragique. Ici, la mélodie ne manque pas de charme, bien qu'elle en rappelle beaucoup de fort diverses, non seulement des inspirations de maîtres, mais encore des « méditations » et « élévations » que Ravina et ses pareils mirent jadis à la mode; or c'est grande joie, malgré les réserves que l'on pourrait formuler, d'écouter tranquillement une mélodie ayant une forme, sinon une valeur musicale, après tant de petites phrases à intentions significatives, que la lecture de la partition rend visibles, mais qui ne produisent aucun effet au théâtre. J'aime aussi le sentiment scénique, suffisamment pittoresque, qu'on observe au tableau suivant: Thaïs convertie vient rejoindre Athanaël, et lui parle, tandis qu'au loin résonne un air de danse, d'un orientalisme un peu factice, bien caractéristique cependant. L'effet, pour être renouvelé de la scène du Cours-la-Reine dans *Manon*, n'en est pas moins heureux; il y a là un moment où le décor, la musique, la situation morale des deux personnages, le langage qu'ils tiennent, concourent nettement à impressionner le spectateur d'une façon juste et non banale. Toute cette conversation est dans la couleur voulue — jusqu'à l'instant où Thaïs, résolue, comme le veut Athanaël, à détruire ses coupables richesses, supplie que l'on excepte du désastre une statuette d'Eros,

« pour la placer dans quelque monastère... ». Le court andante que dit la convertie n'est point laid, mais difficilement acceptable néanmoins; signalons-y une petite réminiscence du style de Gluck. Fureur d'Athanaël, montrant ainsi la jalousie inconsciente qui le tient; arrivée de Nicias, de ses amis et de la foule; reproches, injures, réminiscence fugitive des *Maîtres Chanteurs*, aussi courte d'ailleurs que textuelle (*Adieu, Thaïs*, rôle de Nicias), et *fortissimo* final.

Au troisième acte, le premier tableau nous montre de nouveau la Thébaïde, les cénobites, qu'inquiète l'approche d'un orage lointain, et l'on entend le motif initial du premier acte, à coup sûr l'un de ceux que nous préférons. Athanaël revient; il a conduit Thaïs au monastère des Filles Blanches, que gouverne la pieuse Albine; mais la paix n'est point rentrée dans son cœur: la beauté de la femme le hante et le torture. Pour la troisième fois reparaît le motif qui accompagnait l'entrée d'Athanaël, au début de l'œuvre. Après cette scène, commence le ballet, qui met en scène le songe d'Athanaël et les tentations de la chair. Ce ballet est quelconque, sans intérêt musical, sans intérêt chorégraphique, et l'épisode mystique qui s'y trouve — l'étoile de la rédemption illuminant un instant Athanaël et les séductrices qui l'entourent — produit au théâtre l'effet le plus choquant. On m'assure que cet épisode a été supprimé après la seconde représentation; espérons que cette nouvelle est sérieuse.

Lorsque les visions du ballet se dissipent, on revoit Athanaël endormi. Thaïs lui apparaît, ce qui nous vaut un retour nullement désiré de la mélodie de réduction, *Qui te fait si sévère*. Une seconde vision succède à celle-ci: Thaïs mourante, au milieu des Filles Blanches... Athanaël s'élance, affolé, dans la direction du monastère.

Le dernier tableau, la mort de Thaïs, est précédé d'un passage instrumental, où la « méditation » religieuse du deuxième acte revient, dans le ton de *si majeur*. Les harmonies initiales de la scène où les Filles Blanches prient pour l'agonisante, sont d'un caractère bien approprié à la situation. Pendant le duo final de Thaïs, extasiée, et d'Athanaël, éperdu de désespoir et de furieux désir, l'orchestre reprend la méditation religieuse, cette fois dans le ton primitif (*ré*); un motif d'apothéose s'en dégage, et donne à l'œuvre sa conclusion musicale.

IV.

En résumé, nous nous trouvons en présence d'un ouvrage où le sujet passionnel n'a été qu'insuffisamment traité, où le compositeur, d'habitude prodigue de ses richesses, s'est montré d'une discrétion musicale presque parcimonieuse. *Thaïs*, on l'a vu, est traversée de *leitmotive*, tout au moins de motifs de rappel, assez ingénieusement ramenés. Mais, pour Dieu, quand nous fera-t-on grâce de ces motifs à prétentions significatives, si courts, si pauvres, qu'ils ne sauraient supporter ni transformations intéressantes, ni développements symphoniques? Qu'on nous rende plutôt l'architecture musicale de l'ancien opéra, avec sa lourdeur et sa convention, franches du moins et solides, au lieu de ces œuvres hybrides, qui affectent les formes libres et continues du drame lyrique nouveau, et, au fond, sont elles-mêmes aussi conventionnelles que possible! Je néglige à dessein les éléments adventices, les moyens d'ordre inférieur par lesquels on a espéré retenir la faveur du public; les attractions de ce genre, nombreuses dans *Thaïs*, n'ont rien de commun avec l'art, et il ne semble pas nécessaire d'en parler. Nous n'avons parlé que de musique, et nous confessons qu'il y en a peu, véritablement trop peu.

M. Massenet, qui fit *Manon*, est homme à prendre toutes les revanches souhaitables. Il les prendra, soyez-en sûrs, s'il reconnaît enfin ce qu'il se doit à lui-même; s'il veut bien ne pas abuser de son propre talent, ne pas s'épuiser en productions hâtives, écrites en vue de ménager la voix d'une interprète et de mettre en valeur sa beauté. Si l'insuccès de *Thaïs* devait avoir ce résultat, ce serait réellement pour lui la plus précieuse des victoires, car cet échec nous vaudrait plus d'une œuvre charmante, et certes ce n'est pas nous, les « wagnériens », qui songerions à nous en plaindre.

ALFRED ERNST.

HANS GUIDO VON BULOW

(1830-1894).

Le remarquable artiste qui vient de s'éteindre au Caire aura été l'une des personnalités les plus marquantes de la grande période musicale qui va de 1850 à 1890, bien qu'il n'eût été toute sa vie qu'un interprète.

Un interprète, un virtuose! C'est-à-dire un cerveau qui ne crée pas, qui ne vibre que par la pensée d'autrui, qui ne s'échauffe qu'à la flamme d'un sentiment étranger.

Et cependant Hans de Bulow aura été, en son genre, un créateur: il aura été le révélateur d'une nouveauté, en quelque sorte insoupçonnée avant lui, il aura créé la virtuosité de l'orchestre.

En quoi consiste cet art, ceux-là seuls qui l'ont vu et *entendu* diriger, peuvent s'en faire une idée. L'histoire de la musique, certes, a connu avant Bulow plus d'un maître illustre qui s'est distingué dans la conduite des masses chorales ou instrumentales: Beethoven, Mendelssohn, Franz Liszt, Hector Berlioz, Richard Wagner, pour ne citer que quelques grands noms. Mais l'art de faire parler la masse orchestrale comme un instrument docile, c'est Bulow qui en aura donné, le premier, la sensation absolue et complète.

Avant d'être un chef d'orchestre incomparable, il avait été un pianiste très exceptionnel. Son tempérament de feu toutefois ne se révélait pas au piano, et des artistes peut-être moins élévés et moins cultivés que lui, Rubinstein par exemple ou Paderewski, sont parvenus à suggérer sur le clavier des impressions plus profondes et plus vivantes des œuvres interprétées. A la tête de l'orchestre, Hans de Bulow se donnait tout entier; là il était la force dirigeante, la volonté qui active et qui modère, la flamme qui réchauffe et qui anime. Alors il était vraiment grand et sans égal. Il avait beau à la fin d'une symphonie ou d'une ouverture désigner avec une mimique plaisante ses collaborateurs de l'orchestre aux applaudissements d'un

public transporté; on n'avait vu que lui, on n'avait entendu que lui, son individualité seule dominait et l'on sentait bien que c'était elle qui s'était manifestée par le truchement de ce grand instrument animé qui s'appelle un orchestre, et à qui il avait fait exprimer ses pensées les plus délicates, ses sentiments les plus intimes. De tout ce qu'il conduisait, il faisait une œuvre d'art, et c'est ce qui l'a élevé au dessus des secondaires batteurs de mesure qui remplissent nos théâtres et nos salles de concerts de leur médiocrité. Parmi eux, il en est qui sont d'excellents musiciens, de consciencieux interprètes; lui, il était lui-même, il était Bulow; c'était sa conception de l'œuvre, c'était sa flamme, son dépit, son enthousiasme, ses désespérances, son ironie, sa passion attendrie ou furieuse qui parlaient et saisissaient l'auditoire dans le morceau interprété. De son bâton de conducteur il semblait qu'un fluide magique émanât, qui transformait les plus médiocres instrumentistes, les rendait capables d'un saint enthousiasme et décuplait leurs facultés d'exécutants. Le résultat c'était la musique instrumentale arrivant à son plus haut degré d'expression.

Et c'est en cela justement que Hans de Bulow aura été en quelque sorte un créateur. S'inspirant des idées de Wagner qui avait été d'ailleurs son initiateur dans l'art de diriger, il avait compris que la musique moderne, la symphonie de Beethoven comme les compositions plus récentes de l'école romantique et du maître de Bayreuth, exigeaient dans l'interprétation une variété de nuances, des contrastes de rendu, une souplesse et une sûreté de rythmes qui s'efforceraient de restituer la donnée psychique de l'œuvre, de mettre en relief la pensée pittoresque ou poétique de l'auteur. Après tout, les sons, les rythmes, les mélodies, les harmonies ne sont qu'un moyen d'exprimer des visions de l'âme, des aspirations ou des abattements, des joies ou des douleurs. Dans Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Berlioz, il y a plus que de simples combinaisons sonores. Il n'y a pas que des notes: il y a une pensée, un sentiment, un tableau, une simple impression quelquefois; mais ce quelque chose d'indéfinissable et de fugitif, c'est l'âme même de la composition.

Communiquer cette âme à l'auditoire, tel fut toujours le but suprême de Bulow. Et il y atteignait par l'étude approfondie, par l'analyse merveilleusement attentive et pénétrante de la constitution

technique de chaque œuvre qu'il animait ensuite de la vie propre appartenant à chacun de ses éléments essentiels.

C'était ainsi du reste qu'il procédait aussi comme pianiste et jamais peut-être on n'entendra plus les Sonates de Beethoven aussi clairement, aussi intelligemment jouées qu'elles le furent par lui. Mais au piano, malgré son incomparable sûreté de mécanisme, il lui manquait quelque chose, l'ampleur de la sonorité, la richesse du toucher. Il avait la main sèche et un peu dure. Il n'arrivait pas à émouvoir d'une façon aussi spontanée que Rubinstein ou Liszt; il n'avait pas le charme délicat de Mme Clara Schumann. Son jeu semblait, au premier abord, plus châtié qu'inspiré. Seulement à mesure qu'il jouait, on se sentait plus captivé, et l'on était finalement complètement subjugué par la suprême netteté de son interprétation en laquelle l'esprit même de l'œuvre se réfléchissait comme en un miroir.

En général, chez Bulow l'individualité intellectuelle semble toujours avoir été plus développée que la personnalité sentimentale. Soit qu'il parût au piano, soit qu'il conduisît l'orchestre, on avait l'impression en l'écoutant d'une intelligence supérieure dominant en lui le sentiment et commandant une conception merveilleusement claire et profonde, mais plutôt réfléchie que sentie, de l'œuvre. Ce qui caractérisa son jeu et sa direction, ce fut toujours plutôt la force et la pénétration du sens critique que la véhémence et l'entraînement de la passion.

Cette particularité se marquait d'une façon particulièrement saillante quand on comparait Bulow avec d'autres chefs d'orchestres célèbres, par exemple avec Hans Richter, Félix Mottl ou Hermann Levi. Tous trois sont des disciples de Liszt et de Wagner comme Bulow. Et cependant Bulow se distinguait très nettement d'eux tous. Aucun n'a jamais atteint à l'extraordinaire puissance d'expression qu'il savait imprimer à la masse instrumentale, aucun n'a jamais su comme lui distribuer les nuances de force et de douceur dans l'émission du son des divers instruments de manière à mettre en valeur la technique même de la composition. En écoutant l'orchestre sous la direction de Bulow on croyait lire dans la partition même, tant il y avait de pondération et de clarté dans la diction qu'il obtenait des exécutants.

J'ai eu le rare bonheur d'entendre naguère, à quelques jours d'intervalle, la même page symphonique dirigée par Hans Richter et par Bulow. C'était l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*. Tous deux la connaissaient également à fond: Hans Richter pour avoir été en quelque sorte le collaborateur de Wagner, puisque ce fut lui qui mit en partition toute l'œuvre, qu'il recopiait et complétait à mesure que Wagner lui en transmettait les esquisses; Bulow puisqu'il monta le premier l'œuvre à Munich en 1869 sous la surveillance même de l'auteur. Eh bien, cette ouverture changeait complètement de physionomie. Sous Richter, elle apparaissait dans son essence musicale, comme une sorte de résumé de tout l'opéra, comme un morceau symphonique d'une incomparable richesse d'idées, de formes harmoniques et contrapuntiques. Sous Bulow il semblait que l'on vît surgir les personnages mêmes du drame. C'était Éva, Walther, Beckmesser, les Maîtres en chair et en os qu'évoquait la symphonie, tant il y avait de netteté et de relief dans l'accent donné aux différents thèmes. Richter en faisait une composition admirablement colorée et fondue, Bulow un poème symphonique. On a dit assez plaisamment de l'un qu'il était le plus intelligent des musiciens, de l'autre qu'il était le plus musicien des intelligents.

C'est dans ce dernier sens que Wagner disait encore en 1869 — malgré la brouille survenue entr'eux — qu'après Liszt, Bulow était le plus extraordinaire interprète de Beethoven et de Bach.

Cette faculté particulière d'exégèse interprétative qui a véritablement rénové l'art du chef d'orchestre et introduit dans la pratique une virtuosité nouvelle, la virtuosité orchestrale, Bulow la devait à l'éducation extrêmement sévère et universelle qu'il avait reçue. Un jour il avouait à Richter combien il lui enviait son éducation musicale plus pratique, sa connaissance approfondie de tous les instruments de l'orchestre dont Richter, en effet, possède à fond le maniement et qu'il a presque tous pratiqués. Mais Richter aurait pu envier à Bulow ses études juridiques, littéraires et philosophiques qui assuraient à son émule une supériorité intellectuelle sur tous les musiciens, ses contemporains.

Issu d'une grande famille saxonne qui a fourni à l'Allemagne des généraux, des diplomates et des écrivains distingués, Hans de Bulow avait, dès sa jeunesse, reçu les éléments de la musique des premiers

maîtres du temps: Frédéric Wieck, le père de Clara Schumann entr'autres, et Maurice Hauptmann, l'ami de Schumann et de Mendelssohn, le théoricien le plus fameux de l'école romantique. Sa famille néanmoins ne le destinait pas à l'art. Elle lui avait fait faire ses études humanitaires, puis il avait suivi les cours de philosophie et de droit à Leipzig et à Berlin. C'est en prenant part, en 1849, au mouvement politique qui avait embrasé son pays qu'il prit connaissance des écrits politico-artistiques de Richard Wagner et dès ce moment, en devenant l'adepte du maître qui venait de donner le *Tannhäuser* à Dresde, il se consacra complètement à la carrière artistique.

Une fois prise la résolution de devenir musicien, ce qui lui valut la malédiction des siens, il partit pour Zurich retrouver Wagner qu'il avait connu à Dresde. C'est là, à Zurich et à Saint-Gall, qu'il fit ses débuts comme chef d'orchestre, sous la surveillance de Wagner, qui n'avait pas hésité à le recommander à l'impresario qui dirigeait alors le théâtre. On peut lire dans les lettres de Wagner à Liszt les doléances du maître à propos de l'inexpérience du jeune débutant, qui, placé sans préparation suffisante à la tête d'un orchestre et d'un personnel de choristes et de chanteurs, et d'ailleurs peu au courant du répertoire, avait toutes les peines du monde à se tirer d'affaire. Wagner dut intervenir plus d'une fois personnellement et prendre au pupitre la place de son protégé dont l'insuffisance menaçait de compromettre les affaires du théâtre.

Après un séjour d'une année auprès de Wagner, Bulow alla se perfectionner dans l'art du piano à Weimar auprès de Liszt. En sa qualité d'élève de celui-ci, il figura comme soliste au festival donné à Ballenstedt sous la direction de Liszt en 1852 et qui est demeuré l'un des évènements marquants du mouvement de réforme inauguré par Liszt et Wagner contre l'école de Leipzig à la tête de laquelle étaient Schumann, Mendelssohn et Hauptmann. C'est à ce festival qu'on entendit, pour la première fois, le poème symphonique les *Préludes* de Liszt et la *Cène des Apôtres* de Wagner. Les débuts de Bulow comme pianiste y furent à ce point remarqués qu'aussitôt il fut engagé pour plusieurs tournées en Allemagne, tournées qui furent triomphales et qui aboutirent à sa nomination au Conservatoire privé de Stern à Berlin (1854). Cette fonction il l'occupa jusqu'au moment

où le roi Louis II l'appela à Munich, sur les indications de Richard Wagner (1864). Celui-ci avait été à même d'apprécier les exceptionnelles facultés de son disciple et bien que Bulow n'eût guère eu l'occasion de se perfectionner dans l'art de diriger, Wagner n'hésita pas à lui confier la direction de l'orchestre du théâtre lorsque, l'année suivante, on monta pour la première fois *Tristan et Iseult* à l'Opéra de Munich (1865). Bulow connaissait d'ailleurs cette partition à fond, il en avait fait deux ans auparavant la réduction pour piano qui est en son genre une œuvre de maître. Peu après, le roi Louis II l'appelait à la direction de la nouvelle école de musique créée à Munich suivant le plan d'études élaboré par Wagner et que l'on trouve tout au long reproduit dans ses écrits.

Ce poste devait malheureusement valoir à Bulow plus de déboires et de soucis que de satisfactions et de gloire. En butte, comme son maître et ami, à des attaques incessantes des adversaires de la nouvelle école musicale, Bulow, qui était extrêmement nerveux et susceptible, vivait dans un état d'agitation, qui finit par menacer sérieusement sa santé. Il dut résigner une première fois ses diverses fonctions en 1866 et se retira, pendant deux ans, à Bâle, vivant dans une retraite presque absolue; mais le roi l'ayant rappelé, il consentit à revenir à Munich et il dirigea alors, au théâtre, les études et la première des *Maîtres Chanteurs*, le plus éclatant succès de Wagner à ce moment. En 1869, il dirigeait encore la reprise de *Tristan et Iseult*, avec M. et Mme Vogl dans les deux rôles principaux.

Avec cette reprise coïncident les malheureux incidents qui devaient amener le divorce de Bulow et de sa femme Cosima, la seconde fille de Liszt et de la comtesse d'Agoult (Daniel Stern). Wagner, peu après, épousait la femme divorcée de son ami.

Dès lors, Bulow mena à travers l'Europe une vie errante et ne se fixa plus définitivement nulle part. Après avoir vécu quelque temps dans la retraite à Florence, il entreprit de nombreuses tournées de concert, en Allemagne, en France, en Angleterre, en Belgique, en Italie; il parcourut même l'Amérique, recueillant partout de prodigieux succès, par sa virtuosité transcendante et l'impeccable clarté de son jeu.

A son retour d'Amérique (1876), il accepta finalement la direction de l'orchestre du théâtre de Hanovre, et, trois ans après, les fonctions

d'intendant de la musique à la cour du duc de Saxe-Meiningen. C'est dans ce poste que ses remarquables facultés de chef d'orchestre brillèrent du plus vif éclat. En peu de temps, il réussit à transformer ce petit orchestre de Meiningen en une chapelle de premier ordre, avec laquelle il alla donner des concerts à Berlin, à Vienne, à Saint-Pétersbourg et dans un grand nombre de villes d'Allemagne et d'Autriche. La sensation produite par ces exécutions fut énorme, notamment à Vienne et à Berlin, où l'on était cependant habitué à des interprétations orchestrales supérieures.

Après huit années passées à Meiningen — il y avait épousé Mlle Schanzer, une tragédienne de grand talent, attachée au théâtre de Meiningen, et très remarquée dans le répertoire classique, notamment dans l'Élisabeth de la *Marie Stuart* de Schiller — il donna sa démission à la suite d'un différend avec le duc et accepta la direction de l'orchestre du théâtre de Hambourg (1888). Là encore, ses facultés de chef d'orchestre donnèrent une impulsion extraordinaire à la vie artistique. Le théâtre de cette ville devint sous son impulsion l'un des plus remarquables de l'Allemagne. Bulow y fit reprendre et étudier à nouveau non seulement les chefs-d'œuvre classiques, les *Iphigénie* de Gluck, l'*Orphée*, le *Fidélio* de Beethoven, mais aussi des œuvres modernes, notamment le *Barbier de Bagdad* de Cornélius, la *Sauvage apprivoisée* de Goetz, *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, *Benvenuto Cellini*, *Béatrice et Benedict* de Berlioz, etc.

Son état nerveux ne lui permit pas, malheureusement, de rester longtemps à la tête du théâtre et il se retira pour diriger alternativement à Berlin et à Hambourg les Concerts symphoniques, fondés dans ces deux villes par l'impresario Hermann Wolff, et à la tête desquels il demeura jusqu'à la dernière saison.

Dès lors, il n'était plus douteux pour ses nombreux amis et admirateurs, que son état qui, à plusieurs reprises, l'avait forcé à de grands ménagements, laissait beaucoup à désirer. Au milieu de la saison dernière, en effet, il dut céder son bâton et se soumettre à un traitement hydrothérapique sévère dans un établissement des environs de Berlin. Il en sortit quelques mois après, rétabli en apparence; il reparut en public aux Concerts philharmoniques de Berlin; mais le bien-être ne fut que passager et, cette année, il dut renoncer com-

plètement à diriger. C'est alors qu'il se décida à partir pour l'Égypte, où il espérait trouver la guérison. Il y a succombé le 12 février dernier.

Pour les non musiciens, Hans de Bulow aura été surtout un original, un esprit fantasque. Ils ne le connaissent que par ses saillies pleines d'humour et d'indépendance, par son apostolat en faveur de Wagner, par les évolutions de son goût et de ses opinions qui lui permirent, après avoir été l'apôtre de Liszt, de Wagner et de Berlioz, de devenir celui de Brahms, de Tchaïkowsky, de Saint-Saëns, etc.

La badauderie universelle ne s'est pas moins occupée de sa mésaventure conjugale en dépit de laquelle il continua longtemps et jusqu'en 1876 à faire une propagande très active en faveur de l'œuvre de Bayreuth.

Les musiciens et ceux qui le connurent de près apprécient autrement que le public la haute élévation de sa pensée, la finesse rare de son esprit, le profond respect qu'il avait de son art, l'abnégation absolue avec laquelle, oubliant son intérêt et sa gloire personnelle, il s'attacha toujours à faire prévaloir la musique dans ses manifestations les plus élevées. Pendant le voyage qu'il fit en Amérique simultanément avec Rubinstein, il avouait dans ses lettres avoir été vaincu par son rival que, le premier, il avait appelé le *Michel-Ange du piano*. A une époque où tout ce qui venait de France était déprécié en Allemagne, il entreprit une vigoureuse campagne de propagande en faveur des maîtres de la jeune école française, Saint-Saëns, Bizet, Delibes. Étant allé en Russie, il rechercha dans la jeune école russe ce qui lui paraissait le plus remarquable, et malgré les résistances du public, commença la renommée de cette école.

Impartial et magnanime, il reconnaissait la supériorité de ses émules et ne faisait aucune difficulté de reconnaître ses erreurs. Ne l'avait-on pas vu tout récemment se rétracter à l'égard de Verdi qu'à l'origine il avait injustement apprécié? Ce sont là des traits qui classent un homme.

Bulow écrivait avec facilité plusieurs langues. Il aimait à prendre la plume pour s'épancher devant le public. Son style était très personnel et plein de paillettes. Il avait publié naguère de nombreux articles dans l'*Abendpost* et dans la *Musikzeitung* de Leipzig, après

le départ de Schumann. Plus récemment, il avait donné des lettres sur ses pérégrinations artistiques à une revue musicale bien connue, les *Signale* de Leipzig. Ses lettres particulières sont pleines de notes et d'appréciations piquantes, ingénieuses ou profondes sur les personnalités et les œuvres du présent et du passé. Il serait à souhaiter que ces écrits très éparpillés fussent réunis en collection.

Comme compositeur, Bulow appartient à l'école de Liszt et de Wagner; mais il n'y marque par aucune originalité. Il ne semble pas d'ailleurs avoir fait grand cas de ses œuvres, qui dataient pour la plupart de la première moitié de sa carrière artistique. Ses éditions des classiques ont une autre valeur, surtout comme un reflet de sa façon de comprendre et d'interpréter les œuvres des grands maîtres.

Sa mémoire était prodigieuse et ne le trahissait jamais, pas plus à la tête de l'orchestre qu'il dirigeait généralement sans partition, qu'au piano où il jouait toute une série de sonates de Beethoven sans jamais consulter ses cahiers. Sa conversation était extraordinaire par la variété inconcevable de ses informations. Le seul défaut de son parler, comme de son style, était une certaine recherche de l'originalité.

Quiconque a vu de près cet homme extraordinaire n'en perdra jamais le souvenir.

MAURICE KUFFERATH.

QUESTIONNAIRE SUR LA MÉMOIRE MUSICALE

PRÉLIMINAIRES.

A. — *Aptitudes musicales.*

1. Avez-vous l'oreille juste, la voix juste? Quel est le registre de votre voix?

2. *Précocité.* — A quel âge vous êtes-vous reconnu des apti-

tudes pour jouer d'un instrument, pour chanter, pour composer? De quelle manière votre vocation s'est-elle déclarée?

3. *Hérédité.* — Divers membres de votre famille ont-ils ou ont-ils eu de remarquables aptitudes musicales? Quel est leur degré de parenté paternelle ou maternelle? (Donnez des détails précis sur ces points principaux: oreille juste, voix juste, sentiment musical, chant, jeu d'instruments, composition).

4. Communiquez aussi les cas négatifs. — Est-il parmi vos ascendants des personnes à l'oreille et à la voix très fausses et qui détestent ou ont détesté la musique?

B. — *Culture musicale.*

5. Avez-vous étudié le solfège, l'harmonie, la composition? Quelle est votre érudition musicale? Qu'avez-vous joué, chanté, entendu ou lu?

6. *Préférences musicales.* — Quels genres goûtez-vous le plus? (Symphonie, musique de chambre, opéra, ballet, opérette, musique de danse, etc.).

7. Quels sont vos auteurs préférés?

C. — *Qualités générales de la mémoire.*

8. Avez-vous une bonne mémoire des mots — des chiffres — des lignes et des couleurs, des paysages, des physionomies, etc. — des sensations tactiles, musculaires, gustatives, olfactives, des sensations de douleur — des mouvements, etc.?

I. — *Mémoire technique de la musique.*

9. Possédez-vous une bonne mémoire de l'intonation — de la hauteur absolue des sons, des intervalles, des tonalités — du timbre des instruments et des voix — de l'alliance des timbres?

10. Vous souvenez-vous fidèlement des rhythmes?

II. — *De l'image auditive.*

11. Les images auditives présentent-elles à votre mémoire les mêmes caractères que les sensations antérieures correspondantes?

a) Les hauteurs en sont-elles de même nature? Ont-elles autant de netteté?

b) L'intensité de ces images est-elle comparable à celle des sensations? Est-elle plus faible?

c) Quel en est le timbre? (Certaines personnes disent que leurs souvenirs musicaux ne rappellent aucun timbre réel).

12. Quand vous vous souvenez d'un accord, l'entendez-vous comme une unité sonore ou comme une pluralité de notes?

III. — *La mélodie et le rhythme.*

13. Vous rappelez-vous parfois le rhythme en l'isolant de la mélodie? Si oui, de quelle manière?

14. Quand vous faites effort pour vous souvenir, est-ce le rhythme ou la mélodie que vous vous rappelez d'abord?

15. Lorsque vos souvenirs s'effacent, est-ce le rhythme ou la mélodie que vous vous rappelez en dernier lieu?

IV. — *Mémoires des œuvres musicales.*

16. Vous souvenez-vous d'une œuvre telle qu'elle est écrite ou exécutée — des suites mélodiques, de la tonalité, de l'harmonie — des mouvements et des nuances, de la mesure et des rhythmes, etc.

17. Ou la transposez-vous au registre de votre voix? En altérez-vous les motifs? En modifiez-vous la mesure, les mouvements, les rhythmes?

18. L'entendez-vous en souvenir avec le timbre des voix qui la chantaient ou des instruments qui l'exécutaient?

19. Ou l'entendez-vous avec le timbre de votre propre voix, avec le timbre de l'instrument qui vous est familier, ou avec un timbre mal défini, neutre, pour ainsi dire?

20. Quelle est l'intensité de votre audition mentale comparée à l'audition réelle?

21. Vous rappelez-vous les détails de l'exécution d'ensemble d'une symphonie, les parties des divers instruments?

22. Lorsque vous lisez des pages de musique, entendez-vous nettement les sonorités de la mélodie, de l'accompagnement, de l'orchestration?

V. — *Modes des souvenirs.*

23. *Localisation.* — Est-ce en vous-même que vous entendez renaître la musique ou vous paraît-elle venir du dehors frapper votre oreille? (Direction, distance, etc.).

24. Observez-vous une différence dans la précision ou l'intensité de vos souvenirs, selon qu'ils se présentent d'eux-mêmes ou que vous les provoquez?

25. Les écoutez-vous passivement, ou avez-vous le sentiment de les produire et de les diriger?

VI. — *Conditions et circonstances favorables aux souvenirs auditifs.*

26. Pourriez-vous déterminer les raisons musicales qui rendent plus aisée ou plus difficile la mémoire d'une œuvre?

27. La connaissance des règles de l'harmonie et de la composition ne contribue-t-elle pas à raviver et à préciser vos souvenirs?

28. Quelles sont les circonstances extérieures qui favorisent la netteté de vos images auditives (bruit, silence, marche, etc.)?

VII. — *Mémoire verbale.*

29. Prononcez-vous le nom des notes mentalement en vous rappelant un fragment musical? Les paroles d'un livret, la désignation verbale de la tonalité d'un morceau, etc., vous servent-elles à éveiller ou à préciser vos souvenirs musicaux?

VIII. — *Mémoire visuelle.*

30. Vos images auditives s'accompagnent-elles de la vision mentale de la musique écrite?

31. La voyez-vous écrite avant de l'entendre? Est-ce parce que vous la voyez mentalement ainsi que vos souvenirs auditifs s'éveillent?

32. Inversement votre audition mentale est-elle immédiatement suivie de l'image visuelle de la musique écrite ou imprimée?

33. Des souvenirs visuels de ce genre sont-ils continuellement associés à vos souvenirs auditifs?

34. Décrivez ces images visuelles de la musique. Voyez-vous toutes les notes avec leur position sur la portée et leur valeur?

Voyez-vous le clefs, les barres des mesures, les signes divers, etc. — les paroles écrites, si c'est un chant dont vous vous souvenez?

35. Veuillez écrire un morceau que vous vous rappelez?

36. Vos souvenirs d'une symphonie, d'un opéra, évoquent-ils la vision mentale de l'orchestre, de la scène théâtrale, des artistes avec leurs costumes, etc.?

IX. — *Mémoire motrice.*

37. Quand vous vous souvenez d'une mélodie, observez-vous des modifications de votre respiration? Vos lèvres, votre larynx, ébauchent-ils des mouvements comme si vous chantiez? Vous est-il nécessaire de murmurer les sons pour vous les représenter nettement?

38. Éprouvez-vous en écoutant de la musique une sensation de tension de l'organe vocal analogue à celle du chant?

39. Vous est-il difficile de vous représenter les sons les plus aigus et les plus graves, dont la reproduction dépasserait l'étendue de votre voix?

40. Recourez-vous, pour vous représenter la tonalité d'un morceau ou la hauteur absolue d'une note, à l'effort que vous auriez à faire pour l'entonner?

41. Recourez-vous aux souvenirs des mouvements nécessaires au chant ou à l'exécution pour retrouver les mélodies? Sont-ce ces souvenirs moteurs qui éveillent vos images auditives?

42. Inversement, l'audition mentale éveille-t-elle chez vous le sentiment de l'effort que vous auriez à faire pour chanter ou exécuter les airs remémorés? Les murmurez-vous involontairement?

43. Le souvenir des sensations musculaires associées au chant ou à l'exécution d'une œuvre persiste-t-il parfois, quand le souvenir des sons s'est effacé?

44. M. Stricker soutient qu'on ne peut se représenter les sons que par l'intermédiaire des sensations musculaires de l'organe vocal ou de l'oreille. Il ajoute qu'on peut se représenter les sons sous forme de sensations musculaires, « *sans* images auditives ». Considérez-vous ces sensations musculaires comme l'équivalent véritable, comme le substitut possible des images auditives musicales?

X. — *Mémoire des émotions.*

45. Le souvenir des émotions causées par la musique renaît-il parfois d'une manière très vive et très précise en vous, en l'absence de tout souvenir auditif? Ce souvenir émotionnel est-il pour vous comme le substitut des images musicales disparues?

XI. — *Facilité, durée, quantité des souvenirs de la musique.*

46. Retenez-vous facilement, après combien de lectures, d'auditions ou d'exécutions, vous rappelez-vous les mélodies, l'harmonie, l'orchestration d'une œuvre?

47. Vos souvenirs sont-ils durables? Avez-vous besoin d'entretenir votre mémoire en revoyant périodiquement ce que vous avez appris?

48. Enumérez les œuvres dont vous avez actuellement d'exacts souvenirs.

XII. — *Questions diverses.*

49. Les souvenirs musicaux déterminent-ils chez vous des mouvements d'expression? (Physionomie, attitudes, gestes, etc.).

50. *Audition colorée.* — Votre audition mentale des sons s'accompagne-t-elle de la vision interne d'une couleur, qui varie avec la hauteur des sons entendus?

51. *Mnémotechnie.* — De quels procédés usez-vous pour fixer ou raviver vos souvenirs de la musique? (Associez-vous, par exemple, volontairement des images verbales, visuelles, ou motrices, aux images auditives?). — Usez-vous de moyens pour abréger vos souvenirs musicaux?

52. Avez-vous des schèmes relatifs à la musique?

JULES COURTIER.

Nota. — Mr JULES COURTIER, Chef adjoint des travaux au Laboratoire de psychologie physiologique, à la Sorbonne (Paris), prie les personnes qui liront ce questionnaire de bien vouloir lui adresser des réponses.

NOTE SULLA POESIA PER MUSICA

Accingendosi a comporre l'ultimo suo melodramma (1), Luigi Illica dovette pensare che in un soggetto di costumi popolari la naturale scioltezza del dialogo non doveva soffrire impacci dal verso, arnese ormai d'inutile accademica eleganza. E scrisse i *Dispetti amorosi* in prosa; in una prosa che nell'ardor della composizione e per fastidio d'ogni artificio rettorico gli riuscì alle mani mezzo tra italiana e lombarda, schiettamente popolare, non vorrei dir plebea, nella vivezza rude e scorretta delle attitudini e degli scorci.

Se non che, conveniva pure, come dicono, salvar le apparenze. E all'Illica soccorse un singolare artificio.

Ricordate la scena della confessione nel *Re Orso?* Arrigo Boito simulò in quelle pagine una prosa dalle agili movenze ritmiche, intessendola tutta di endecasillabi sciolti, tra i più squisitamente melodiosi della lirica italiana moderna.

Luigi Illica fece l'opposto. Per entro al rozzo tessuto di quella sua prosa mise arditamente le forbici; la ridusse in liste d'ineguale lunghezza; vi aggiunse qua il fiocco d'un'assonanza, là il sonaglio d'una rima: e attese. V'imaginate le matte risa dinanzi alla fatica dei critici, stillantisi il cervello a penetrare la ragion ritmica di periodi come i seguenti:

— .....io le porto dei fiori
— Io un fazzoletto
— E noi una cuffia e fasce da bambino
— Si sa .....è un augurio
— O forse è una perfidia
— E la sposina?
— Si sta vestendo ancora.
. . . . . .
All'osteria
C'è sempre compagnia!
Là ci sto bene!
Là è bello stare! parlar! fumare!
Non ho famiglia, e, grazie a Dio,
nè figli nè mogliera
a cui pensare!

(1) *I dispetti amorosi*, commedia lirica in tre atti. Ediz. Ricordi.

Naturalmente, non si può riuscire originali in tutto. L'Illica fu insolito nella forma; chi non vorrà scusarlo s'egli si abbattè ad essere imitatore nell'invenzione e nello svolgimento della sua *commedia lirica?*

I pescatori e i gondolieri veneti dei *Dispetti amorosi* parlano, è vero, assai spesso lombardo; ma tradiscono e accusano ad ogni momento l'origine siciliana. Solo, l'ardor nativo si è alquanto temperato alla mitezza delle nuove costumanze; la passione che prima prorompeva impetuosa nell'atto ha acquistato un non so che di languido e di molle; l'ira si esala in parole; non si sparge più sangue ma qualche lagrima a pena.

E poi che è sorte

che l'estremo del pianto il riso assale;

e poi che Turiddu (volevo dir *Tita*) lascia questa volta in pace le donne d'altri, e Santuzza (leggete *Jeti*) si rassegna alla sventura e perdona il tradimento, il dramma si risolve in commedia e attinge il lieto fine d'un sonetto per nozze.

Il sonetto mi richiama alla memoria *Barba Fiorenzo*, tipo di schietta e bizzarra comicità.

Nè vorrei dimenticare alcuni versi — ma versi proprio cotesti d'armoniosa eleganza — che l'Illica, certo per vaghezza di contrasti, incastonò nel metallo inuguale del suo dialogo; e vi risplendono come diamanti.

Li potete rileggere a vostro agio nel canto decimonono della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso.

***

Ferdinando Fontana avrebbe potuto scrivere in fronte alla sua *Theòra* (1) un motto; e glielo suggeriva appropriato l'Aminta: « *S'ei piace, ei lice* ». Non mai infatti capriccio d'artista foggiò con più disinvolta licenza un melodramma; e il Fontana lo volle intitolar romantico forse a punto per ammonirci che la storia non v'era che per un pretesto, — come a dir la trama su la quale l'estro del poeta disegna e intreccia e svolge i ricami più bizzarri, cui la leggenda mesce lo scintillio delle sue tenui fila d'oro. E veramente questa Theòra

(1) Opera romantica in tre atti, F. Fontana autore-editore.

pare tutta intessuta delle imagini irreali e incoerenti d'un sogno: ricordo, tra le molte, i giardini i cui fiori, come coppe ripiene di veleno, racchiudono un profumo che dà la morte; le valli greche ove ai cori armoniosi delle ninfe e delle amadriadi è succeduto il sabba fantastico degli spiriti, evocati — ve la dò a indovinare fra mille — da un filosofo epicureo; i templi popolati di mostri che assalgono gli amatori delle sacerdotesse e cedono vinti a un'arme che il Fontana temprò non so a qual mitica fucina: la *spada dell'amore.* Il meraviglioso signoreggia e informa ogni cosa: l'azione, i caratteri, lo svolgimento, qualche volta persino — imaginate — la prosodia.

Voler giudicare un tal melodramma coi criteri comuni sarebbe opera di pedante. Avrei desiderato, per un esempio, di chiedere al Fontana come mai nel secolo primo dell'era volgare abbiano potuto Glauco e Clibano offrire un convito ad Epicuro, morto poco più di trecent'anni innanzi. Ma mi saprebbe male di apparir indiscreto.

Tanto più che all'ultimo il melodramma si svolge dai veli della leggenda mistica e assorge alla bellezza serena di un idillio in Arcadia.

Il poeta commette insieme le canne della vecchia siringa di Pane che il tempo aveva disgiunte, e sopra il tema usato dell'ecloga modula le variazioni più nuove: le pastorelle gettano agli amanti non più pomi ma strofe sonanti; Titiro e Melibeo ci allietano con una gara di canto in metri di nuova fattura; e i versi come un branco di pecore sfuggite al governo del mandriano si rincorrono liberamente su per i greppi, e brucano i dolci fiori dell'ideale, e belano con una quilia aggraziata di voce che commuove le intime fibre.

Chiuso il libro, la visione ondeggia soave ancora nell'anima; o non è questo che il Fontana ha cantato il paese ideale, il « dolce nido » cui sospira tutto un coro di poeti melodrammatici odierni?

***

Sentite, per esempio, questi versi di *Fior d'Alpe* (1):

Sei tu mia tenera
rondine bruna
che la fortuna
qui mi recò?

(1) Leo di Castelnuovo, *Fior d'Alpe*, opera in tre atti; editore Sonzogno.

allegra rondine
più non vo' piangere
sorride l'anima
Dio ti mandò.

Carini tanto, non è vero? Scorrete alcune pagine. Vi troverete le *cime candide delle montagne*, il *cielo azzurro*, il *vecchio campanile*, il *ruscelletto limpido*, le *nubi d'oro*..... E vi fo grazia del resto. Ogni nome si trae dietro, servo ossequioso, un epiteto. E così adorne e luccicanti di tutta la *chincaglieria* delle frasi sfacettate in Arcadia, le strofette vi vengono innanzi in lunga interminabile fila; e si assomigliano tutte; e l'una invariabilmente rifà il verso e ripete gli attucci e le movenze e gli inchini dell'altra.

Non vorrei scrivere che questa volta lo stile è l'uomo (Dio ne guardi il Castelnuovo!), ma esso è il libro di certo. Le figure del melodramma hanno la stessa verità delle imagini; le passioni hanno la stessa naturalezza di linguaggio che si ammira nella descrizione della natura.

Rinarrarvi la favola di *Fior d'Alpe* sarebbe inutile; l'avete letta, con poche differenze, in mille altri melodrammi, — tranne l'ultima scena inspirata dalla *Luna di miele* di Felice Cavallotti. Più tosto, per dimostrarvi che la forma del Castelnuovo, non ostante la mollezza abituale, può anche, quando voglia, assumere una rapidità e una forza non comune — citerò l'imitazione del celebre tratto alfieriano:

Udisti?
Udii.
Vedesti?
Vidi.
Oh rabbia!

splendidamente riuscita in questi versi:

Non vedi?
Non vedo.
Non senti?
Non sento.
Non credi?
Non credo,
Non sento, non vedo.

E come esempio di raro stil comico questi altri, in proposito del regalo d'un oriuolo:

MASO.

Ohe figliuole! Tutte qua!
Vo' mostrarvi

ALPIGIANE.

Cosa?... Cosa?...

MASO.

Una grande rarità!
Una cosa... portentosa
Che cammina da per sè.

Portentoso proprio: non vi pare?

***

E. Galisciani ridusse a melodramma il romanzo *Teresa Raquin* di Emilio Zola (1). Pochi argomenti ripugnano come questo alla forma del verso.

E lo sforzo è, pur troppo, palese in tutto il lavoro.

***

E dopo ciò io mi chiedo: Luigi Illica, Ferdinando Fontana, Leopoldo Pullè hanno di certo vivezza d'ingegno, e sono scrittori per molti rispetti giustamente apprezzati; come mai nessuno d'essi seppe riuscire a un lavoro che si assomigli — sia pur vagamente — ad un'opera d'arte? Ma: è la sorte del melodramma italiano, cotesta. Poveretto! mi ricorda singolarmente l'asino d'Apuleio cui ogni nuovo padrone costringe a più tristi servigi, a fatiche più dure, a travagli più incresciosi; ed egli trotterella mestamente rassegnato, in cerca sempre del cespo di rose che dovrà restituirlo alla nobiltà dell'origine sua.

O chi porgerà al melodramma italiano la magica ghirlanda?

ROMUALDO GIANI.

(1) Dramma musicale in due atti divisi in tre quadri. E. Sonzogno editore.

RECENSIONI

GASPARE UNGARELLI

Le vecchie danze italiane ancora in uso nella provincia bolognese.

(Roma, Forzani, 1894, in-8°).

Come ne avvertono il titolo e la soprascritta *Biblioteca nazionale delle tradizioni popolari italiane*, l'autore ha svolto l'argomento studiando il ballo dal lato storico e principalmente per la sorvivenza di costumi popolari antichi nel Bolognese all'epoca nostra. Nel libro s'incontra pure qualche cenno di stromenti musicali, di sonatori, di ritmi; ma la parte larghissima che riguarda la musica e l'importanza delle *canzoni a ballo*, ed in genere delle arie popolari antiche di danza, nella creazione dell'arte moderna è trascurata, quantunque molte tavole contengano le melodie, quasi tutte raccolte dall'uso d'oggigiorno, che si riferiscono ai balli menzionati.

Il tema propostosi dall'A. è trattato con forma leggiadra, con vasta erudizione e con grande accuratezza di ricerche; fin da principio interessa per l'abilità con cui resta ordinato il materiale e per la varietà delle digressioni su fatti, avvenimenti, condizioni che meglio valgono ad illustrare, ad abbellire il soggetto principale, un po' difficile, non troppo divertente, per la grande maggioranza dei lettori.

Il testo è diviso in tre capitoli:

1° *La danza in Italia ne' secoli del rinascimento.*

La danza, accettata dai primi cristiani che festeggiavano i loro vescovi ballando nel coro, più tardi apparve profanazione e fu relegata nel sagrato e nei cimiteri fino a quando il rinascimento ne ricondusse lo spirito ai costumi del paganesimo, cioè a quella spontanea manifestazione di gioia cui suole abbandonarsi l'uomo dinanzi agli spettacoli più semplici della natura, nelle occasioni più festevoli della vita. *Ridda, ballonchio, ballata*, di forme molto semplici, marcata sul canto, essa diventa vera arte verso la fine del secolo XV, allorchè compare nelle sale signorili accompagnata da stromenti musicali. Caroso e Negri ne fissano le regole in trattati speciali.

La *piva*, il *passo e mezzo*, il *saltarello* sono ricordati fra i più antichi balli; altri presero il nome dalla località da cui originarono, o in cui divennero più famosi, come la *veneziana*, la *bergamasca*, la *fiorentina*, la *romana*, la *siciliana*, la *polesana*, la *monferrina* e la *friulana*, note in tutta Italia nel cinquecento, familiari alcune, le tre ultime citate, anche oggi in qualche provincia.

Presso i trattatisti la musica delle danze è notata nell'intavolatura di liuto (l'A. commette tre errori madornali dicendo che *l'intavolatura di liuto corrisponde alla nostra chiave di violino*, che *il liuto era uno stromento ad arco* e che *desso non doveva essere supplantato che dal violino, che ne è l'ultimo perfezionamento*); ma si ballava pure al suono della piva, del piffero, della rebeca, della chitarriglia, del colascione, ecc. E qui l'A. prende a parlare anche delle *canzoni a ballo*, destando vivissimo rincrescimento di non vederne trascritta alcuna in notazione musicale. Ei passa poi ad altre specie di danze, a quelle cioè *di figurazione*, che avevano preso voga tra il popolo; e chiude il capitolo interessantissimo con cenni sui primi balli scenici, che, importati d'Italia in Francia nella seconda metà del cinquecento, vi acquistarono la maggior diffusione e il più grande sfarzo. Di Francia scesero allora in Italia la *gavotta* e i *minuetti*.

2° *La danza nel contado e nella città di Bologna specialmente nel secolo XVII.*

Si danzava il *Ballo delle contadine*, la *Moresca*, il *Saltarello*, il *Bergamasco*, il *Ruggero* (di *Arie di Ruggiero* ci lasciò splendidi esempî il Frescobaldi, cui l'A. non accenna, pur citando due saggi di musica popolare), il *Villan di Spagna*, ecc. S'aprono scuole di ballo, dove s'insegna la *corrente*, la *gagliarda*, il *mattaccino*, la *giga*, la *gavotta*, la *ducale*, ecc. L'A. passa a descrivere in modo mirabile, seducente, la società, i costumi, le feste di Bologna, e ricorda dame esperte nell'arte musicale: Lucia Gargioni, Isabella Castelli Malvasia, Francesca Gozzadini Marescotti, e Lucrezia Orsina Vizani; dell'ultima furono stampate composizioni a Venezia presso il Gardano.

Osservo all'egregio A. che la *pavana*, danza grave e seria preferita dalle gentildonne, può esser forse di origine spagnuola, ma che pure qualcuno la crede derivata dall'antica *Padovana*, *Padoana*, *Padana*.

Nella classe signorile acquistano poi favore quei *balli di figurazione* in uso prima fra la bassa gente, come il *ballo del fazzoletto*, il *ballo della torcia*, *del fiore*, *del piantone*, *del cappello*, ecc. Colla *chiaranzana* si arrischia volentieri il disordine, la licenza, ma

tosto prevalgono languidi *minuetti*, composte *contraddanze*, mentre il popolo si diverte focosamente, chiassosamente, colle *gighe*, le *sarabande*, le *monferrine*, le *prille*.

3° *Vecchie danze ancora in uso nella provincia di Bologna.*

È un dizionarietto descrittivo che l'A. *offre quale collanetta di perle alla gentil lettrice che non ha voluto leggere i precedenti capitoli, senza i quali*

Può star l'istoria, e non sarà men chiara,

come egli dice, e come io non credo.

Modello perfetto del genere sarebbe l'*Orchésographie* di Arbeau Thoinot (1589), riprodotta conforme l'edizione originale a Parigi in questi ultimi anni, e forse ignota all'A. Del resto anche il lavoro del signor Ungarelli, per quanto succinto, è venuto bene. Vi aggiungo una breve osservazione sulla *giga:* dessa non solo si trova scritta in tempo di $\frac{6}{8}$, ma anche di $\frac{12}{8}$ e di $\frac{3}{8}$.

Scorrendo le ultime pagine del testo fui colpito dal fatto curioso che nel Bolognese si ballava fra i contadini il *Mambruc* sull'aria della celebre canzone:

Malb'rough s'en va-t-en guerre
(*Mambrucche va alla guerra*);

se ne conserva ancora memoria in alcune località (Monte S. Pietro). Qual frenesia dev'esservi stata per la danza, se le forme di essa si diffondevano così largamente!

Finisco col notare che la chitarriglia, menzionata dall'A. fra gli stromenti che accompagnavano il ballo, è la chitarra a 5 corde, su cui si eseguivano soltanto strappate. Essa dunque doveva limitarsi all'accentuazione del ritmo, senza melodia, però con una certa varietà d'accordi. La musica di chitarriglia si segnava con lettere (posizione della mano sinistra per ottenere l'accordo), e con piccole linee verso l'alto o verso il basso (due modi per strimpellare le corde).

Ed ora alle tavole musicali.

D'antico non v'ha che una *ducale*, assai interessante, trascritta dall'intavolatura d'arpicordo, e due *Arie di Ruggero*. La *ducale* e il primo *Ruggero* rassomigliano alla musica notata nei trattati del Caroso; il secondo *Ruggero* è insignificante. Nella *ducale* farei ♯ anche il primo *fa* della terza battuta, e così nelle ripetizioni del passo; alla battuta ottava havvi un errore nel basso: si devono ripetere invece le note dell'accordo, come succede nella battuta quarta.

I *balli odierni villareschi*, in numero di 32, non hanno conser-

vato alcun carattere delle graziosissime danze del cinquecento e del seicento. In generale presentano una melodia facile, ma volgare, talvolta brutta addirittura. Il *bergamasco* (2) si legge volentieri (G. A. Besardo nel *Thesaurus harmonicus* ne ha uno impareggiabile per leggiadria), così pure il Tarscun (28); la *Gtrometta* (11) spiega una quadratura irregolare nella 1ª parte; il *Va par taera* (29) possiede, pure nella 1ª parte, un ritmo stranamente caratteristico.

Le tavole musicali non furono felicemente immaginate e riescono maluccio assai, vero peccato nell'elegante volume; per di più in esse sono occorsi vari errori, non segnati nell'*errata-corrige*.

O. C.

ERNST GROSSE

Die Anfänge der Kunst (Gl'inizî dell'arte).

Mit 32 Abbildungen im Text und 3 Tafeln (Freiburg i. B. und Leipzig, 1894, Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr).

Gli sforzi della scienza, specialmente quando siano diretti a fare indagini in un campo che nessuno ha finora seriamente esplorato, sono degni della considerazione e del plauso di tutti gli onesti. Il Dr Grosse, con questo suo libro originale ed attraente, ha aperta la strada a indagini scientifiche, le quali possono essere feconde di preziose cognizioni per la scienza dell'arte. L'autore, dopo aver detto del còmpito che si ha da proporre la scienza dell'arte, esamina le sue due forme: la individuale e la sociologica. La prima è del tutto insufficiente, e ciò è noto da molto tempo. La seconda è stata seguita brillantemente dal Taine, in questi ultimi tempi nella sua *Philosophie de l'art*. Ma è pur vero che i principî del grande scrittore francese non reggono ad un esame serio e profondo; poichè vi hanno fenomeni dell'arte che stanno in perfetta contraddizione coll'ambiente e colla *temperatura morale*, in mezzo alla quale si manifestarono. Ciò è stato dimostrato da un illustre scienziato, l'Ennequin; nè la filosofia di Taine potrebbe risponderci con sicurezza, chiarezza e precisione, quando noi volessimo, colla scorta de' suoi principî, spiegarci a quale corrispondenza fra *lo stato generale dello spirito e dei costumi circostanti* e il genio degli artisti debbono la loro nascita opere d'arte come il *Faust* di Goethe, i quadri di Boeklin e le sinfonie di Beethoven. Dopo l'Ennequin, il Guyau cercò di dare consistenza ad una scienza dell'arte, facendo cardine delle sue ricerche il principio che l'arte è una funzione dell'organismo sociale, la quale possiede la più grande importanza per la sua conservazione, come per il suo sviluppo ulteriore. Le splendide ricerche del

Guyau muovevano da un complesso di idee che non erano abbastanza fondate. Oggi, dopo i modesti risultati della ricerca sociologica nel campo dell'arte, una certa trascuranza scientifica sta rimpetto a' suoi fenomeni, e così l'essenza dell'arte e la sua vita sono pur sempre ravvolte nell'oscurità. Perchè ciò? A questa domanda risponde l'autore: « perchè la scienza dell'arte si attiene a un metodo inverso e si limita pur sempre a un materiale insufficiente ». In tutti gli altri campi della sociologia si è riconosciuto quale potente e indispensabile ausiliaria della scienza culturale sia l'etnologia. « Soltanto la scienza dell'arte, dice il Grosse, disdegna di onorare di uno sguardo i rozzi prodotti dei popoli primitivi che la etnologia distende innanzi ad essa ». La scienza dell'arte deve estendere le sue ricerche sopra tutti i popoli; se vogliamo raggiungere una comprensione scientifica dell'arte dei popoli culturali, noi dobbiamo aver prima penetrata l'essenza e le condizioni dell'arte dei popoli naturali. La scienza dell'arte ha quindi come còmpito suo il più necessario quello di studiare l'arte primitiva dei primitivi popoli. Essa non si volge alla storia o alla preistoria, che non conoscono popoli primitivi, bensì alla etnologia.

Ciò premesso, l'A. si fa ad esaminare che s'abbia a intendere per popoli primitivi — cioè popoli che posseggono relativamente la più bassa e originaria forma di cultura —, come presso di essi si manifesti una qualunque intuizione artistica, per quali vie e quali gradi essa si estrinsechi. L'Australia è la regione che offre il più ricco e prezioso materiale per lo studio degli inizî della cultura. L'A. passa quindi a spiegare l'essenza dell'attività artistica, deducendo dalla pratica dell'arte, che essa non è che un fenomeno e una funzione sociale. Da questo punto il libro acquista ancora una singolare attrattiva, la quale domina un campo vastissimo di ricerche le più originali, profonde, dirette con mano maestra e con vero ordine e criterio scientifico. Nessun fenomeno in cui, per quanto rozza, manifestasi la intuizione e l'espansione del piacere artistico, sfugge all'occhio penetrante dell'autore. La cosmetica, l'ornamentica, l'arte figurativa, la danza, la poesia e la musica sono studiate nelle loro manifestazioni rudimentali, per trarne conseguenze sulla loro entità e significazione, sui loro effetti, sui loro moventi e scopi, che è quanto dire sull'entità, l'effetto, il fine dell'arte. Noi avemmo, anni or sono, l'occasione di manifestare simili idee in uno studio critico sopra determinati fenomeni dell'arte. Ci rallegriamo oggi nel vedere come queste idee abbiano ricevuto un così esteso e logico sviluppo; ciò è consentaneo al movimento scientifico iniziato dallo spirito delle ricerche moderne, ed è solo sulla via di tali studî

che la scienza dell'arte può aspirare a rendersi degna di questo nome. Il libro del Grosse, che è fra i più importanti ed originali comparsi in questi ultimi tempi, è illustrato da trentadue opportunissimi disegni nel testo e da tre tavole cosparse di figure riprodotte da disegni originali australiani ed africani. L. T.

Dr. FR. X. HABERL

Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1894.

19 Jahrg. des Cäcilienkalenders (Regensburg, Fr. Pustet, gr. in-8°).

L'interessante Annuario che in Germania, dal 1876 in poi, tanto contribuito ha portato alla riforma della musica sacra ed allo sviluppo degli studî storici che la riguardano, è uscito quest'anno fregiato della splendida messa a 5 voci: *O admirabile commerctum* di Palestrina della quale a pag. 69 si legge una dettagliata e sapiente analisi illustrativa di tutti i *temi* ed i *frammenti* che la compongono, tolti, come si sa, al *mottetto* del medesimo nome, di composizione del sommo maestro romano. Tale analisi è dovuta alla penna del chiaro maestro Michele Haller che le opere di Palestrina nelle sue dotte lezioni alla scuola di Ratisbona forma sì spesso argomento di profonde investigazioni, di accurate analisi, di sapienti indagini critiche.

Nella *Cronaca* dell'anno 1893, fatta dal Dr Walter di Landshut, si parla pure del movimento in Italia per la riforma della musica sacra e si ricordano le ricorrenze del Giubileo Episcopale di S. S. Leone XIII, come del pari il venticinquesimo anniversario dalla fondazione del benemerito *Caecilienverein* tedesco. Certamente ciò contrasta per l'importanza sua, coi tentativi che si vanno facendo in Italia per arrivare a tali risultati; giacchè presso di noi simili manifestazioni non possono che meritare tuttora l'appellativo di *modeste*. E tali furono finora le riunioni di Trento, di Venezia, Verona, Vaprio d'Adda, Tolmezzo, Mariano comense, Thiene ecc.; ma pur tuttavia profittevoli di non indifferenti vantaggi.

Il P. Utto Kornmüller, il dotto storico e geniale compositore di musica sacra, che noi ricordiamo tanto caramente là nel suo Benedictinerkloster di Metten, porta materiale alla storia della musica sacra in Germania verso il 1000, con uno studio su S. Wolfang; mentre il Dr Haberl per ricordare il centenario della nascita del celebre canonico Dr Karl Proske, l'illustre raccoglitore della *Musica Divina*, ne tesse la interessante biografia. Per essa noi apprendiamo le vicende de' suoi avventurosi viaggi in Italia assieme all'Hanisch — il compianto organista della Cattedrale di Ratisbona testè de-

cesso — viaggi incominciati nel 1834 e che han valso a mettere in evidenza i tesori posseduti dai nostri archivî musicali, eppure, fin'allora, quasi ignorati.

Altro studio critico assai pregevole è quello compiuto dal citato Dr Walter, studio che reca testimonianze del Witt sullo stile e l'interpretazione delle opere di Palestrina ed Orlando di Lasso.

Documento di molta importanza storica è la *Cronologia dei maestri e dei cantori della Cappella di corte a Monaco;* cappella, come si sa, fondata da Orlando di Lasso. In tale cronologia noi vediamo figurare molti nomi di italiani, quali i Bernabei, Fossa, Perlasco, Cagliaroli, de Castro, Francisini, Gerardini, Ginsani, Granara, Mancini, Montanello, Moradelli, Negri, Orlandi, Paolo Paganini, Palestra, Pascuzino, Pellegrini, Reali, Rivardini, Sartorio, ecc., tutti appartenenti alla Cappella bavarese, dalla seconda metà del secolo XVI alla fine del XVII.

La storia dell'arte italiana è nuovamente e splendidamente illustrata dal Dr Haberl collo *Schizzo biografico* su Giuseppe Baini, l'autore delle *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina.* Meglio ancora colla *Tabella cronologica comparativa* sulla vita e le opere di Palestrina ed Orlando.

Decisamente, e necessariamente, il 1894 doveva essere dedicato a questi due nomi immortali attorno ai quali si convergono le basi e lo sviluppo di tutta l'arte musicale; mentre le opere loro ci si presentano ancora, non come conati di un'arte incipiente, bensì quali sfolgoreggianti raggi di un sole tramontato per noi, ma che per fortuna dell'arte va risorgendo e vivificando la vita intima dell'arte medesima.

Una questione la quale fortunatamente — per lo sviluppo dei criterî liturgici che vanno facendosi largo, rispetto alla musica sacra — si risolve da sè, è quella che riguarda il carattere profano oppur sacro nelle messe dei classici maestri della musica sinfonica. Il Krutschek in una *polemica* pubblicata nello stesso *Jahrbuch*, parlando delle messe composte nel periodo che corre da Haydn a Schubert, analizza minutamente, anche con esempî, la *Missa solemnis in D* di Beethoven.

Non è irriverenza, nè può essere considerata sciocca pretesa di voler menomare la potenza dell'arte di quei grandi maestri, l'asserire che essi non compresero nè il significato vero, nè lo scopo per cui la musica venne ammessa nel Tempio.

Chi per provare il contrario dimenticasse come e perchè sia sorto il *canto ecclestastico;* chi non potesse o non volesse comprendere

con fondamento di fede e di studî teologici, cosa significhi la parola liturgia rispetto alla musica sacra, non arriverebbe certo all'altezza dell'argomento. È perciò lodevole l'opera saggia di chi, al pari del Krutschek, studia ed indaga nelle composizioni dei maestri del classicismo sinfonico senza ombra di pregiudizio nè timore d'essere accusati di millanteria.

Da quanto abbiamo qui esposto si manifesta subito quanto sia grande e profittevole il valore di una pubblicazione pari al *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* del Dr Haberl. In diciannove anni esso ha fatto certamente del gran bene, non soltanto in Germania, ma specialmente in Italia. Poichè la nuova generazione degli artisti che studia davvero, sa ora come e dove attingere le fonti della propria arte. G. T.

" Una „ An allegorical romance, Cantata for four solo voices, chorus and orchestra, verse by Frederich Enoch, music by Alfred R. Gaul (op. 45).

(London, Novello, Ewer and Co.).

Il cavaliere *Rederosse* muove, coll'amante *Una*, a liberare il padre di lei, tenuto cattivo, nel suo castello, da un dragone. La notte li sorprende in un bosco: *Una* trova rifugio nella capanna di un Eremita, Rederosse rimane nel bosco alla balìa degl'incanti di una fata, Fidessa, evocata dall'Eremita, la quale induce il cavaliere a fuggire con lei. Una, deserta e disperata, vaga clamando nel bosco: un leone, affascinato dalla sua bellezza, le fa scorta — i Fauni, i Satiri, le Naiadi, le Amadriadi la vogliono regina. Ma, alla perfine, sopraggiunge Rederosse, che sottratto all'incanto dal *Principe Arturo*, ha ucciso il dragone e liberato il padre di Una. Gli amanti, riuniti, ascoltano inebbriati l'epitalamio che scioglie intorno a loro la foresta. — Su questa tenue trama, tolta dalla « *Faerie Queen* » di Eduardo Spenser, l'Enoch ha ricamato poche dozzine di versi, nè belli nè brutti, sovente ammanierati e sdolcinati (per es. noto questo: « O love will love! it still will love and love »), nei quali, se non altro, l'elemento lirico sovrabbonda sul drammatico in quella giusta misura voluta dalla *cantata*. Meriterebbe attenzione e studio cotesta preferenza dei compositori inglesi per la cantata, e di soggetto mitologico, di cui ebbimo già ad analizzare un esempio nel *Water-lily* del Cowen. — Sfortunatamente, non possiamo questa volta rallegrarcene come allora. Il Gaul è uno dei compositori più cari al pubblico inglese; ma l'esperienza ammaestra che non è questo il miglior indice di valore artistico: forse è anche negativo. Ad ogni modo, il Gaul è, evidentemente, un *melodista* ad ogni costo.

Unica sua preoccupazione è la melodia. Quindi nessuna cura della verità dell'espressione drammatica: tutt'al più una certa corrispondenza fra il significato poetico della *scena* e il carattere del pezzo, ma quasi mai tra la parola e la nota. Quindi una semplicità armonica e contrappuntistica che rasenta la povertà, e che rifugge sistematicamente da ogni processo polifonico (fa eccezione il solo coro: « Let's hasten on » pag. 44): quindi la completa subordinazione al canto dell'orchestra, la quale è così ridotta all'ufficio del classico *chitarrone;* quindi niente *leitmotive*, o se ne ricorre qualche raro esempio, essi sono determinati da pure ragioni musicali, non drammatiche (confr. il tema sotto la lett. *A* della pag. 1 che ricorre a pag. 39 — il tema dell'*Angelus* nel coro dei Contadini a pag. 16 che si ripete a pag. 44 — la melodia di *Rederosse,* alle parole: *Shine vestal stare*, pag. 20, gemella dell'altra cantata da *Una*, alle parole: *O love, will love*, pag. 65). — Poichè dunque il compositore ha tanta cura per la melodia, da rinunciare, per essa, alle migliori risorse della scienza musicale moderna, e da sacrificare al suo sviluppo, la verità e le altre esigenze drammatiche, si vorrebbe che la sua melodia avesse proprio un valore eccezionale. Ora questo non si può dire. Sovente graziosa, qualche volta volgare, troppo spesso uguale a sè medesima, preceduta da un recitativo all'antica e dalla non meno antica *proposta* dell'orchestra, e svolta non di rado pedestremente sino ad una vieta cadenza, la melodia del Gaul presenta parecchi punti di contatto con quella del Pacini. E nell'anno di grazia 1894 non c'è da andarne superbi. Meritevoli però di una certa considerazione sono i due cori di contadini, a pagg. 16 e 44, il solo di *Una*, a pag. 64, e il duetto fra *Rederosse* e *Una*, a pag. 99. C. J.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Storia.

LUIGI FRANCESCO VALDRIGHI, Cataloghi della musica di composizione e proprietà del Maestro Angelo Catelani, preceduti dalle sue memorie autobiografiche (Modena, Società tipografica, 1894).

Con questo volume il signor L. F. Valdrighi, erudito e paziente ricercatore di *cose musicali* specialmente modenesi, inizia la seconda serie della sua Musurgiana, pubblicazione in opuscoli che fu sempre accolta con molto favore dagli studiosi.

Nelle memorie autobiografiche del Catelani si delinea simpaticissima la figura del maestro, noto come musicologo (basterà citare le due eccellenti monografie su Horatio Vecchi e su Alessandro Stradella per metterlo al posto dovutogli fra gli storici) piuttosto che come compositore. Di lui scriveva Rossini al Cav. Vincenzo Sighicelli in data 12 settembre 1866 (*Lettere inedite e rare di G. Rossini per cura di Giuseppe Mazzatinti;* Imola, Galeati, 1892, pag. 191): « L'apprendere dalla vostra lettera che il povero mio amico e col-« lega Catelani è gravemente malato, e senza speranza di guari-« gione, mi addolora infinitamente. S'egli avesse a mancare tra i « viventi sarebbe una gran perdita: dotto, onesto com'egli è, non « sarà mai rimpiazzato, e io ne sono oltremodo afflitto..... » Il Valdrighi osserva: « Ritengo che queste INEDITE (?) e calde parole « del ROSSINI valgano biografie, autobiografie, e tutte l'epigrafi, e i « belati dei pedanti, e gli erigano un vero aureo monumento »; e noi approviamo pienamente. *Ma allora?* dirà il lettore malizioso.....

Le composizioni del Catelani (124) passarono in gran parte all'Estense; ma della musica e dei libri da lui raccolti abbiamo soltanto i cataloghi, mentre il Valdrighi non ci dice se furono conservati o dispersi. In ogni modo di prezioso non c'è o non c'era molto. Interessantissima invece dev'essere la corrispondenza del Catelani col M° Gaspari, che fortunatamente non è andata perduta — le lettere del Catelani stanno nel Liceo Musicale di Bologna, e quelle del Gaspari furono acquistate da Leonida Busi, l'illustre autore dell'opera, non ancora interamente pubblicata: *Il Padre G. B. Martini.*

O. C.

A. VALENTINI, I musicisti bresciani ed il Teatro Grande (Brescia, Tip. Queriniana, in-8°).

Sotto il nome generico di musicisti, l'A. comprende tutti quei letterati che scrissero drammi e melodrammi per musica, quelli che, quantunque non musicisti, pubblicarono scritti intorno alla musica ed i musicisti, che, quantunque non bresciani, vissero e morirono in Brescia, ed in Brescia fecero stampare le loro opere.

I nomi degli autori citati sono per maggior comodità del lettore disposti in ordine alfabetico ed accompagnati da cenni biografici e dall'elenco delle opere che ciascuno di essi scrisse.

Dopo il dizionario dei musicisti l'A. fa seguire l'elenco dei maestri di cappella e organisti della Cattedrale di Brescia a lui noti, ci presenta poi un breve cenno storico del Teatro Grande, coll'elenco dei melodrammi in esso rappresentati dal 1800 al 1893 e chiude il libro con alcune notizie intorno all'Istituto Filarmonico Venturi. alla Società dei Concerti ed al Corpo di musica cittadina.

Ci duole dover notare che gli errori tipografici si riscontrano nel testo in tale abbondanza (specialmente nei nomi propri, che talvolta sono irriconoscibili) da costituire menda non lieve in un libro di questo genere. G. B.

G. PASOLINI-ZANELLI, Un cavaliere di Rodi ed un pittore del sec. XIV (Treviso, Nardi, 1894, in-12°).

Sono Sabba da Castiglione e Gerolamo Pennacchi da Treviso; il Conte Giuseppe Pasolini, già noto per una pregevole biografia del maestro Sarti, onore della sua Faenza, e per altri lavori storici, ne narra la vita avventurosa, toccando qua e là di musica.

Così p. e. a pag. 10 è parola di Lorenzo Gusnago, pavese, eccellente fabbricatore di organi, liuti, clavicordi e viole, già scovato da A. Baschet (*Aldo Manuzio*, Venezia, 1867) dietro ricerche fatte nell'Archivio Gonzaga in Mantova. Un liuto da lui lavorato per la Marchesa Isabella Gonzaga tenevasi per il più bello d'Italia. Di lui non v'ha menzione nella dottissima, preziosa opera *Della musica in Mantova, notizie tratte principalmente dall'Archivio Gonzaga ed esposte dall'Ab. Pietro Canal* (Venezia, Antonelli, 1881); nè il suo nome figura nella raccolta di documenti pubblicata dal signor A. Bertolotti col titolo *La musica in Mantova 1400-1600* (Milano, Ricordi), quantunque, secondo Baschet, il Gusnago mantenesse lungo carteggio da Venezia colla Marchesa Isabella (dal 1496 al 1515).

A pag. 90 sta il giudizio di Fra Sabba sulla musica e sui balli alle corti dei principi italiani, e a pag. 99-101 un lungo dettaglio di stromenti musicali in uso nella prima metà del sec. XVI. O. C.

GIUSEPPE LISIO, Una stanza del Petrarca musicata dal Du Fay, tratta da due codici antichi e le poesie volgari contenute in essi (Bologna, 1893, Litografia Treves di Pietro Visono).

La stanza è la prima della canzone *Vergine bella*, « l'elegia tremebonda e squisitamente cattolica » di Francesco Petrarca. La musica fu composta dal Du Fay, secondo probabili congetture, nella prima metà del secolo decimoquinto; ed è documento importantissimo per la storia dell'arte. Giuseppe Lisio ne curò la pubblicazione con diligenza di erudito e con intelletto d'artista, riproducendola dal codice 2216 della Biblioteca Universitaria di Bologna e arricchendola delle varianti tratte dal codice n. 37 del Liceo Musicale. L'edizione è di soli 205 esemplari e, oltre alla stanza musicata e ad alcune note pregevolissime, contiene in una seconda parte la *notizia dei due codici, l'indice delle composizioni musicali del 37 L. M., l'indice delle composizioni musicali del 2216 B. U., le poesie volgari del codice 37 L. M., e le poesie volgari del codice 2216 B. U.* R. G.

VALDRIGHI, Antonio e Ignazio Pollastri musicisti modenesi (Modena, Tip. del Commercio, febbraio 1894).

Le biografie di Antonio e Ignazio Pollastri, che il conte Valdrighi ha pubblicato, furono dettate — non si sa in quale anno — da Domenico, organista mediocre e poeta burlesco insigne.

L'intento della pubblicazione è certo ottimo; pure, non ostante l' « avvertenza » e le « note illustrative » e l' « indice di nomi e cose osservabili », onde la si volle arricchire, dubito assai ch'essa aggiunga alcun che alla fama, per tanti rispetti meritata, dei Pollastri modenesi. R. G.

FRIEDRICH WILHELM RUST, Ein Vorgänger Beethoven's (Köln, 1894, P. J. Tonger).

È passato un lungo periodo in cui, se si eccettua la suonata per Violino e Pianoforte in *Re min.*e, pubblicata nel 1853 e riapparsa nel 1866 nell'edizione riveduta da Ferdinando David, le opere musicali di Federico Guglielmo Rust sono rimaste sconosciute. Fu solo nel 1885 che Guglielmo Rust, *Cantor* nella chiesa di S. Tomaso a Lipsia e nipote del compositore, dopo aver premesse alcune piccole composizioni, cominciò a pubblicare regolarmente ogni anno una o più opere dell'avo. Oggi noi siamo così in grado di formarci un giusto criterio della importante personalità artistica di F. Guglielmo Rust e del valore delle sue composizioni. E ciò intende a far rilevare il Sig. Erich Prieger nelle poche parole che egli, nell'opuscolo sopra indicato, premette all'elenco delle composizioni di Federico Guglielmo Rust edite da Guglielmo Rust. Ed oggi, spe-

cialmente dopo i concerti che ha dato in molte città della Germania il Dr Otto Neitzel, il noto storico della musica, eseguendovi le più interessanti composizioni pianistiche del Rust, vediamo arricchita la letteratura della musica di pianoforte non solo, ma possiamo convincerci che, per la parte della tecnica di questo istrumento, la nuova apparizione artistica del Rust è destinata a colmare una lacuna nella storia dell'arte tedesca, e cioè a spiegarci, insieme all'arte di Muzio Clementi, il passaggio dal periodo di Haydn e Mozart a quello di Beethoven; come per la parte storica si può determinare l'influenza che il Rust ha avuto sullo sviluppo dell'arte e così porre il suo nome con uguale onore a lato di quello del Clementi. L'opuscolo è interessante specialmente per chi voglia avere notizia delle migliori composizioni del Rust, le quali ebbero il maggior plauso ne' concerti tedeschi. L. T.

ADOLF SANDBERGER, Beiträge zur Geschichte der Bayrischen Hofkapelle unter Orlando Lasso (Leipzig, Breitkopf et Hartel, 1894).

L'egregio autore, addetto alla reale biblioteca di Monaco ed eccellente musicista, s'è assunto la grave fatica di raccogliere tutte le notizie su Orlando di Lasso sparse in molte opere ed ancor più in documenti archiviali inediti. La prima parte del libro pubblicato, che non è che il primo volume d'un'opera, che sarà di tre volumi di discreta mole, s'occupa delle vicende della cappella musicale di Monaco prima della venuta d'Orlando ed offre poco interesse a chi non s'occupa della storia locale di Baviera. Nella seconda, che tratta della vita di Orlando fino alla sua venuta a Monaco, vengono esaminate con grande cognizione di causa e con tutta la esattezza immaginabile le notizie concernenti Orlando di Lasso, toccando di passaggio le condizioni musicali del tempo in Italia, usufruendo di tutte le fonti già note e di molte ancora sconosciute e correggendo molti errori ed incertezze. Forse la soverchia erudizione e le continue citazioni rendono grave la lettura di qualche parte di quest'opera, del resto meritevolissima e che per quanto l'autore protesti di non voler scrivere la biografia di Orlando, ma soltanto di preparare i materiali per una futura, supera di gran lunga i lavori affini di Delmotte e di Eitner. A. U.

L. RAMANN, Franz Liszt. III Band. (Leipzig, Breitkopf et Hartel, 1894, 530 pagg.).

Lo scrivere la biografia di Liszt presenta tante e sì grandi difficoltà, quando per biografia s'intenda non solo il racconto delle vicende esteriori della vita, ma anche uno studio dell'uomo nelle sue azioni, nelle sue opere, nei suoi ideali, nei rapporti del tempo in cui visse, che finora ad eccezione della signora Ramann nessuno s'è ancor accinto alla difficile opera.

La biografia della nota pedagoga comprende tre grossi volumi, l'ultimo dei quali s'è pubblicato or ora e tratta del periodo più interessante della vita del maestro, dal suo soggiorno a Weimar sino alla morte.

L'autrice non raggiunge nella sua opera altre consimili come quelle classiche di John, Spitta, Chrysander, ma ha saputo scrivere un libro assai interessante per la grande quantità dei materiali raccolti, in parte sconosciuti, per la bella e chiara esposizione e per lo stile caldo ed immaginoso. Meno riuscita è quella parte che si occupa delle opere sinfoniche del Maestro, scritta alla guisa degli enfatici e nebulosi *Leitfaden* di Wollzogen per i drammi di Wagner, nè molti saranno quelli che s'uniranno alla cieca ammirazione della scrittrice, che per ogni battuta sa o crede trovare recondite ragioni. Nè accurato e profondo puossi dire lo studio sull'uomo e sul suo carattere, ostando a ciò il feticismo sconfinato, che non permette farsi un giusto e sano criterio delle azioni e che per ogni debolezza sa trovare una scusa. Il libro ad onta delle sue mende, del resto inevitabili, avrà certo grande successo, sia per i suoi meriti, sia per l'interesse che offre la vita di Liszt, avventurosa quanto altra mai e che ci dà un'immagine dell'artista moderno tanto diverso dagli anteriori. A. U.

LISZT, Briefe. III Band herausgegeben von La Mara (Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1894).

È questo il terzo volume delle lettere di Liszt, e contiene esclusivamente la corrispondenza del maestro con una sua amica ed allieva. In esso vi si parla di mille faccende, persino di politica, ma pochissimo di musica. L'interesse che offrono queste lettere è perciò molto minore di quello dei due altri volumi già apparsi; ma ad onta di ciò il libro si legge volentieri, perchè Liszt è maestro nell'arte di scrivere lettere e perchè s'impara sempre più a conoscere la sua natura delicata e fine, sempre pronta al sacrificio, sempre calda e nobile. Tutte le lettere sono scritte in lingua francese in quello stile elegante e a scatti, che conosciamo già dagli scritti di Liszt. Resta ora a pubblicarsi la corrispondenza colla principessa di Wittgenstein, ed allora si avrà il materiale necessario per scrivere la vera biografia di Liszt. Ma se ciò succederà, sarebbe miglior partito il fare una scelta dalle infinite lettere esistenti, giacchè il fatto che esse sono scritte dal Maestro non ci sembra sufficiente ragione per pubblicare una quantità di lettere del tutto insignificanti come successe nei tre primi volumi. A. U.

JOHANNES BOLTE, Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Scandinavien (Le operette dei commedianti inglesi e dei loro successori in Germania, Olanda e Scandinavia). (Hamburg und Leipzig, Verlag von Leopold Voss, 1893).

L'autore provvede ad una necessità gravemente sentita da tutti coloro che si occupano della storia del *Singspiel* (operetta lirica) a strofe. Egli ci pone sott'occhi una raccolta di materiali tratti dalle pubbliche biblioteche della Germania e dei paesi vicini, e comincia collo esporre gli argomenti delle commedie conservate, poscia i testi diversi, dialoghi, scene e canzoni e finalmente la melodia nella notazione musicale. Vi si può studiare l'influenza della commedia e della musica inglese sopra la Germania e l'Olanda, nei quali paesi l'operetta, sorta in Londra sulla fine del '500, all'epoca della regina Elisabetta, e le musiche dei compositori inglesi ebbero tanta voga nel XVII secolo. La raccolta di questi materiali dovrebbe stimolare altri studiosi, e specialmente gli storici della musica, ad aumentarla e a trarne conseguenze speciali in riguardo allo sviluppo delle forme musicali in uso nel teatro lirico. Noi dobbiamo essere riconoscenti all'A. di avere, seguendo il piano del compianto Scherer, esplorato un campo in cui la ricerca è così malagevole e poco dilettosa. La pubblicazione di questi materiali precede quella di un'opera sopra la scena tedesca del XVII secolo, alla quale ci auguriamo di poter presto dedicare la nostra attenzione. L. T.

ROBERT MUSIOL, Theodor Körner und seine Beziehungen zur Musik (Ratibor, Verlag von Eugen Simmich, 1893).

Poche pagine son queste, ma quanto mai istruttive. L'autore vi raccoglie, anzitutto, quei fatti che provano come Teodoro Körner, non solo indirettamente, fosse una natura musicale, ma avesse un rimarchevole talento per la musica. Egli cita poscia tutti i compositori che hanno musicate le sue poesie. È diligentissima la citazione bibliografica e rende un vero servigio ai cultori delle ricerche musicali. Sappiamo anche che il Körner scrisse cinque libretti di opera musicati ognuno da una serie di compositori; quello destinato a Beethoven, *Il ritorno di Ulisse*, non fu compiuto. Questo libriccino merita di esser letto. Esso completa, coi suoi dati di fatto, le notizie che si raccolgono intorno al poeta-soldato, una delle splendide figure del risorgimento nazionale germanico; ma è sopra tutto uno studio di storia musicale riuscito. L. T.

CYRUS ADLER, The Shofar, its use and origin. (Estratto dagli « Atti del Museo Nazionale degli Stati Uniti »).

È una completa memoria su questo antichissimo strumento, tradizionale nei riti mosaici ed ancora in uso in qualche Sinagoga.

L'Adler ne studia la forma, le origini, la tecnica musicale, l'uso nella liturgia, l'etimologia, paragonandolo infine cogli altri strumenti simili. La memoria è ornata dai disegni di pressochè tutti i Shofar esistenti e di quelli di cui è rimasta altrimenti memoria. C. J.

EMILY CULVERHOUSE, A history of Music and Musicians, from the Renaissance to the Present Time (London, Allman & Son).

Come prontuario, ad uso degli studenti, per trovare senza troppa fatica una data, un nome ecc., questa compilazione ha una certa utilità. Contiene infatti la descrizione dei principali strumenti musicali, un certo numero di definizioni tecniche, l'indice, per ordine cronologico dei principali musicisti, pianisti, cantanti, violinisti, violoncellisti, dal Rinascimento ai giorni nostri, la cronologia dei più importanti avvenimenti musicali, e un copioso indice alfabetico alla fine del volumetto. Ma basta tutto questo a porgere un'idea, anche pallida, ed approssimativa, dell'evoluzione musicale? A che cosa servirà, per le tenere menti, una tale indigesta congerie di nomi, di date, di definizioni? Questo, per quel che manca nel libro della *Culverhouse*. Per quel che c'è, abbiam notato parecchi errori in quelle poche definizioni musicali. Della *Sinfonia*, per esempio, se ne dànno tre che sono altrettanti gioielli: 1° Il movimento iniziale d'un oratorio — 2° Sonata per banda — 3° Introduzione d'un canto. Per la signora *Culverhouse* poi, la *musica polifonica* è « una combinazione di melodie o parti così disposte che nessuna di esse sia più importante che l'altre ». E mi si venga ancora a dire che scrivere un libro richiede una certa fatica! C. J.

Critica.

CESARE DALL'OLIO, La musica e la borghesia. Conferenza (Firenze, Tipogr. Campolmi, 1893).

Trahit sua quemque voluptas. Quella del professor Dall'Olio è d'avversare la borghesia — troppo singolare e ricercata, egli dice, nelle sue predilezioni d'arte — assalendola nell'interesse degli *impresari* e in nome della moltitudine « ignorante forse ma giustamente desiderosa del diletto ».

L'egregio professore ci assicura ch'egli non è però *nè un anarchico, nè un dinamitardo.* Ed è bene. Anche aggiunge che non è *un giurista.* E non è male. Ma se volesse risolversi ad essere almeno uno scrittore chiaro e ordinato? R. G.

MONTANELLI ARCHIMEDE, La canzone popolare e l'indirizzo musicale moderno (Forlì, Tip.-Lit. democratica, 1894).

Il pensiero filosofico del signor Archimede Montanelli si riassume in questo aforisma: *La scienza è fredda, il core è caldo.* La sua

estetica in questo principio: « Il compositore deve por mente che così in chiesa come in teatro ha sempre spettatori cui batte il cuore nel petto e forse sono gli stessi ». La sua critica in questi giudizi, che trascelgo tra molti: « I canti dei popoli del nord sono glaciali »; « lo stile grave, severo, legato della musica della scuola romana non soddisfa interamente alle esigenze dello spirito umano »; « l'armonia, la pararmonia e il contrappunto hanno la loro giusta applicazione nella musica strumentale, non nella vocale ».

E mi pare che basti. R. G.

ADOLPHE JULLIEN, Musiciens d'aujourd'hui (deuxième série). (Paris, Librairie de l'Art, 1894).

Adolfo Jullien, il noto critico e biografo di Wagner e di Berlioz, ha pubblicato una seconda serie di *Musiciens d'aujourd'hui*. È una raccolta di articoli di critica già apparsi in giornali e riviste in occasione d'importanti esecuzioni musicali.

Questo nuovo volume è perfettamente corrispondente al primo. I musicisti di cui si discorre sono: Beethoven, Auber, Weber, Meyerbeer, Berlioz, David, Wagner, V. Massé, E. Reyer, F. Poise, C. Saint-Saëns, L. Delibes, E. Guiraud, Th. Dubois, V. Yoncières, J. Massenet, É. Pessard, É. Paladilhe, Augusta Holmès, B. Godard. Accrescono pregio all'elegante edizione i ritratti dei suddetti compositori e quaranta autografi.

A dire il vero, opera più utile avrebbe fatto l'Autore se, rimettendo a nuovo i suoi scritti, avesse studiato la produzione artistica d'ogni compositore in modo più sintetico e più conciso. L'opera infatti risente dei difetti che molti notano in libri consimili. Il divagare in considerazioni sull'ambiente ed il momento in cui sorge o vive l'opera d'arte se è richiesto nell'articolo da giornale per ragioni d'attualità od anche fatto con intenzione dal critico a fine di distrarre il lettore o di mitigare la crudezza di giudizi alquanto severi, nel libro non offre più che uno scarso interesse e distoglie da uno studio più profondo dell'opera d'arte stessa. La critica musicale non di rado cede il campo a quella teatrale; e la vivacità dello stile non riesce a nascondere un cotal carattere di superficialità che ci si fa palese nel leggere il libro.

Ma questo è solo un mio modo di vedere personale; e non la devono pensare così i lettori dell'egregio critico francese, numerosi al certo, poichè — fortuna rara — il primo volume, pubblicato l'altr'anno, è già esaurito. Il signor Jullien ne attribuisce il successo alla *severità relativa* ed alla *franchezza assoluta* ch'ei realmente dimostra ne' suoi scritti, e che ne sono il pregio migliore.

Con molta ragione ed opportunità l'A. osserva che « la louange est devenue une monnaie tellement courante de nos jours qu'elle a bien perdu de sa valeur, les expressions les plus fortes n'exprimant encore qu'une demi-satisfaction chez le juge et ne contentant plus personne..... cet abus du superlatif dans l'éloge et du diminutif dans la critique a pris des proportions telles qu'il a fini par enlever aux mots leur valeur relative et leur véritable sens. J'ai toujours cherché à réagir contre cette confusion des langues et ce mépris de la justice absolue en conservant aux mots leur sens propre et leur valeur..... »

Queste o simili parole si leggono nel programma d'ogni critico; ma quanti mantengono la promessa? A. E.

CAMILLE BELLAIGUE, L'année musicale et dramatique 1893 (Paris, Librairie Charles Delagrave, 1894).

La critica di Camillo Bellaigue non è sempre così grave come può apparirvi, pontificante col lungo strascico della veste accademica, tra le colonne del maggior periodico francese. Quando esce all'aperto, fuor di Parigi, essa ama darsi un po' di spasso; e assettatasi ai fianchi il gonnellino succinto, si abbandona volentieri all'onesto piacere di divertire la gente con le capriole e i lazzi e le agili movenze della danza funambolesca.

Questa volta il teatro fu l'Università di Ginevra: la corda tesa il tema delle « idee musicali del nostro tempo ». Descrivere tutte le piacevolezze di questa critica mi sarebbe impossibile. Ma quando vi avrò detto che la musica di Riccardo Wagner è l'arte del socialismo democratico che si oppone all'arte aristocratica eroica soggettiva di un tempo; che nel dramma del maestro di Lipsia la melodia è proscritta e ne tengono luogo le indicazioni, gli accenni, le formule di poche povere note; che i motivi tematici sono germi oscuri in fermentazione, veri bacilli che si moltiplicano con la fecondità e la rapidità degli esseri inferiori (!); vi avrò detto — credo — abbastanza.

Dopo ciò si comprendono agevolmente gli entusiasmi del Bellaigue per certi lavori, e i superbi fastidi per le pagine più belle della *Walküre* (1). Ma non si intendono, nè anche come contrasto a così libera allegria, — al ritorno in patria —, le bizze e le acredini

(1) *L'année musicale* contiene, oltre la conferenza su le idee musicali del nostro tempo, articoli intorno al *Werther* del Massenet, a *Madame Chrysanthème* del Messager, alle *Béatitudes* di César Franck, a *Kaslin* del Delibes, alla *Walkyrie* di Riccardo Wagner, ai *Pécheurs de perles* del Bizet, e una commemorazione di Carlo Gounod.

di un linguaggio che, quando si tratta del genio, è criticamente ineducato.

Del resto, finchè nella repubblica delle lettere non hanno vigore regolamenti di polizia che proibiscano certe troppo libere espansioni individuali, il signor Bellaigue può, imitando la giumenta di Gargantua, sfogare il soverchio dei suoi umori ipercritici, se gli talenta, anche in piazza. Al più, gli volteremo le spalle. R. G.

WILLIAM WOLF, Gesammelte Musikästhetische Aufsätze (Stuttgart, Verlag von Carl Grüninger, 1894).

L'autore ha raccolto in un opuscolo quattro interessanti studî pubblicati già, il primo nella *Nuova Gazzetta musicale di Berlino* e gli altri tre nella rivista *Il Maestro di Pianoforte*. In quanto al primo saggio, *Intorno alla pittura musicale*, non è ora nè qui che noi possiamo discutere le asserzioni dell'A. Egli cerca di procurare un fondamento a questa specie musicale e di difenderla; in questa sua bisogna egli spiega una certa abilità di ragionamento e mostra di essere padrone della propria materia. Ci pare però che egli, oltre al fare una premessa che ci permettiamo di credere erronea, e ciò che *l'anima essenziale della musica è indubbiamente la espressione dei sentimenti*, dimentichi due cose: la prima è che per giudicare della facoltà di un'arte, bisogna nettamente assegnarle i suoi confini e studiare la sua efficacia nel limite dei mezzi che essa per sua propria natura e da sè sola dispone; la seconda è che, dagli inizî dell'arte musicale fino al presente, la pittura musicale, nelle sue varie forme ed applicazioni, ha sempre significato decadenza del gusto artistico e che i compositori, che la usarono, non crearono per essa le loro migliori opere. Al contrario, non la pittura musicale della cosa, ma l'espressione delle sensazioni svegliate da essa fecero grande l'arte della musica e secolari le sue opere.

Gli altri tre studî s'intitolano « *Rappresentazione musicale del sonno e della morte* »; « *L'impercettibile nella musica* »; « *Udire musica e vedere* ».

Il primo di questi va considerato come un'appendice del precedente, ed è interessante sopra tutto per la sottile analisi degli esempi tratti dal *Tristano* di Wagner, dall'*Armida* di Gluck e dal *Fidelio* di Beethoven. Il secondo e il terzo trattano notevoli fenomeni nella musica, dei quali oggi va occupandosi la scienza fisiologica e psicologica. L'A., più che altro, mette sotto gli occhi dello studioso questi fenomeni, dallo studio dei quali possono (e già l'A. vi accenna) risultare delle regole pratiche per l'artista e per l'uditore di musica.

L. T.

EUGEN ZABEL, Anton Rubinstein. Ein Künstlerleben (Leipzig, Verlag von Bartholf Senff).

È un libro interessante. La figura del Rubinstein è tratteggiata nettamente e con mano sicura; una speciale attrattiva l'hanno in sè i dettagli della vita di questo artista, che ha percorso i due mondi come un fenomeno del pianoforte. Neppur vogliamo negare che l'attività del celebre musicista russo, come fondatore e direttore del Conservatorio di Musica di Pietroburgo, gli dà diritto a grandi benemerenze, e a questo proposito il libro dello Zabel contiene delle notizie interessanti e preziose. Soltanto in riguardo ai giudizî che l'A. proferisce sul Rubinstein compositore, noi ci troviamo con lui perfettamente discordi. Secondo la nostra opinione, Rubinstein appartiene a quella specie di virtuosi della musica, che di quest'arte hanno fatto la pratica per eccellenza della loro vita. Egli compone bene tutto quanto, ma la grande, l'affascinante efficacia dell'arte gli è inarrivabile, e ciò nella sinfonia e specialmente nell'opera. Noi eravamo allo Stadttheater di Lipsia quando si davano i *Maccabei*, che è pur una delle migliori opere del compositore russo. Con una simile musica si può forse scrivere un oratorio, ma un'opera teatrale giammai. — Lodevolissima è la diligenza con cui l'A. passa in rassegna le composizioni del Rubinstein; una qualche aggiunta bibliografica, e l'utilità sarebbe stata maggiore. Il libro, in generale, è bene scritto e l'interesse vi si mantiene costante. Un indice sarebbe stato desiderabile e così pure un registro delle composizioni. L. T.

ALFRED BOCK, Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik (Poeti tedeschi considerati nei loro rapporti colla musica). (Leipzig, Verlag von Carl Reissner, 1893).

Il soggetto non è nuovo, nè si può affermare che l'A. si sia sforzato di trattarlo con qualche originalità. Raramente ci accadde di trovare qualche notizia o osservazione, ad esempio sulle relazioni tra Klopstock e Gluck, Goethe e Zelter, Grillparzer e Beethoven, che noi già non conoscessimo. L'autore aveva un largo campo nei rapporti fra i poeti romantici e la musica, onde trarne delle riflessioni penetranti; ma nel corrispondente capitolo noi non vi abbiamo letto che quel che, in sostanza, ne scrive Giorgio Brandes nel suo libro *Die Hauptströmungen der Literatur im neunzehnten Jahrhundert — Die romantische Schule in Deutschland*, colla omissione di parecchie osservazioni dettagliate sull'attività del musicista romantico per eccellenza, Carlo Maria Weber. Nè anche la critica tedesca ha completamente studiate le relazioni, feconde di risultati sorprendenti, che si manifestano fra la intuizione romantica e la musica. Il soggetto è bello e degno di studio. Anche al capitolo Hoffmann noi avremmo desiderato sapere di più nel senso che ab-

biamo esposto e che ci pare collimi col punto di vista dello scrittore. Però in questo capitolo, sì come in quello di Heine, vi hanno parecchie cose interessanti, ciò che dimostra come all'A. non fa difetto la diligenza e il talento di penetrazione. Cosa rimarchevole in questo libro è che tutti i capitoli, meno forse uno o due, finiscono con l'esaltazione obbligata dell'arte di Wagner e del teatro di Bayreuth. Che sia una idea fissa? L. T.

AUGUST LESIMPLE, Aus dem Reiche der Frau Musika. Von Mozart zu Mozart (Leipzig, C. Reizner, in-12°).

Sono alcune note biografiche congiunte ad apprezzamenti e seguìte da aneddoti sulla vita e le opere di Mozart, di Rossini, di Weber, di Dorn, ecc.: ragionamenti sul *Faust* di Goethe e sulla sua *musicabilità;* giudizi sull'opera di Meyerbeer (interessanti sono le vedute di Schumann a questo proposito, che possono utilmente essere paragonate a quelle già manifestate da Wagner), ecc. Edizione nitida. G. B.

Opere teoriche.

R. MATTEINI, Brevi cenni sullo studio del Pianoforte e considerazioni sui programmi di magistero dei RR. Conservatori (Livorno, Tip. edit. S. Belforte e C., 1894).

È un opuscolo di 53 pagine. La prima parte del titolo si poteva omettere, perchè le giuste considerazioni generali sull'importanza del *tocco* e dello studio delle opere del Clementi sono — e l'Autore stesso lo dichiara sin da principio — poca cosa in confronto al molto che vi sarebbe da dire. La sostanza del libro consiste nell'esame critico che il prof. Matteini fa dei programmi di Magistero dei nostri Conservatorî.

Non potendo riferire i vari appunti che l'A. muove a questi programmi, accenno solo all'idea fondamentale da cui parte e che mi sembra giustissima. Ed è questa: una cosa è l'eseguire bene della musica al pianoforte, altra cosa è l'insegnarla. Ora gli esami cogli attuali programmi non sono affatto *garanzia di magistero.* L'A. vuole anzitutto che la suprema Autorità Scolastica stabilisca un programma unico per tutti i Conservatorî ed Istituti musicali; in secondo luogo stima necessario dividere questo programma in due classi, cioè: per diploma di maestro, e per diploma di pianista e maestro insieme. Indi l'A. espone il modulo del programma ch'ei suggerisce.

Mi permetto un'osservazione: pel conseguimento del diploma di maestro il candidato deve dar l'esame sugli elementi d'armonia. È ciò sufficiente? Poichè l'A. dichiara lo studio della fuga « la parte più assolutamente necessaria nel corso del Pianoforte » e richiede

dal candidato lo studio del primo volume del *Clavecin*, data la cognizione di soli *elementi* d'armonia, è lecito sperare in un'esecuzione delle fughe di Bach non puramente meccanica?

V'ha di più.

Il futuro insegnante dovrà formare artisti pianisti di professione od avrà per allievi dei semplici *dilettanti* (intendo la parola nel suo significato migliore). Nel primo caso è evidentemente necessaria una coltura musicale completa. In quanto al secondo ci si presenta una questione: pei dilettanti dobbiamo considerare lo studio del pianoforte come scopo o come semplice mezzo per una coltura musicale generale ma artisticamente seria? È questo un argomento molto importante e la cui trattazione potrebbe spiegarci perchè non ostante la diffusione dello studio della musica fra le nostre classi agiate non abbiamo ottenuto che risultati meschini. Io sono per la seconda opinione; perchè vorrei che l'insegnante di pianoforte non fosse solamente un pianista più o meno meccanico: vorrei che le sue cognizioni musicali fossero molto estese in modo da essere in grado di sviluppare al massimo grado il sentimento estetico dell'allievo, il quale troverebbe così nello studio della musica un naturale complemento alla sua coltura letteraria.

Ritornando al programma proposto dal prof. Matteini, una lacuna mi pare d'avvertire: alle varie prove imposte al candidato non si potrebbe aggiungere quella dell'accompagnamento con preparazione e dell'accompagnamento a prima vista? A. E.

CLAUDE TERRASSE, Petit solfège illustré (Paris, Quantin, 1 vol. in-4° obl. (fr. 3)).

È un lavoro essenzialmente popolare, che ha per scopo di rendere famigliari ai fanciulli i principii fondamentali della musica.

Questi principii sono presentati in forma di questionario, con logica successione: ogni pagina poi è ornata di illustrazioni a colori che servono di spiegazione al testo. G. B.

ANT. FRIEDR. JUST. THIBAUT, Ueber Reinheit der Tonkunst (Siebente Auflage, etc. Freiburg i. B. und Leipzig, 1893. Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr).

Sono passati sessantanove anni dacchè per la prima volta apparve l'*aureo libriccino* (come lo chiamava l'*Allgemeine Zeitung*) del Thibaut « *La purezza nella musica* ». Il tempo non gli ha tolto nulla della sua attrattiva, perchè una grande verità sta alla sua base e cioè l'onore, il rispetto, lo studio che meritano le savie opere degli antichi maestri. La purezza, del periodo musicale e della sua esecuzione, sia nella musica istrumentale che nella vocale, sono principalmente l'oggetto di giuste e sane considerazioni. Esse si svolgono

sopra i seguenti punti: intorno al corale; sulla musica da chiesa all'infuori del corale; del canto popolare; della cultura mediante modelli; intorno all'effetto; dell'istrumentazione; di una esatta comparazione delle opere de' grandi maestri; sopra la moltilateralità; della corruzione dei testi; intorno alle società di canto. Anche in Germania gli uomini del giorno, gli artisti di moda passarono, ma le idee del Thibaut furono di nuovo raccolte, e circa la metà del nostro secolo si manifestò una forte tendenza di ritornare allo studio degli antichi monumenti dell'arte. Oggi questa tendenza, per buona sorte, è quanto mai viva in quel colto paese; ciò prova che le idee del Thibaut hanno fruttificato. L'esposizione di queste idee è così semplice, schietta e facile, che di aver letto il libro, anche per ciò, sarà soddisfatto chiunque porti interesse ed amore all'arte dei suoni.

L. T.

FR. W. ANSCHÜTZ, Leichtfassliche Harmonie- und Generalbasslehre, etc. (Hildburghausen. F. Gadow et Sohn, 1893).

Per essere questo un piccolo libro di studio dedicato agl'istituti preparatorî e ai seminarî, è pratico e ben fatto. La materia di studio vi è trattata sistematicamente, con chiarezza, concisione e costante riguardo allo scopo. A seconda di questo, che è di speciale importanza per coloro che aspirano ad essere maestri e direttori della parte musicale negli ufficî divini, alla forma del corale è consacrato uno studio speciale. Gli esempi sono molti, opportuni, sicuri e tratti da buone antiche fonti. L. T.

J. L. SCHUBERT, bearbeitet von Carl Kipke. 1° Instrumentationslehre nach den Bedürfnissen der Gegenwart, fasslich dargestellt — 2° Der practische Musikdirektor oder Wegweiser für Musik-Dirigenten (Leipzig, Verlag von Carl Merseburger, 1893-1894).

Il primo dei due libriccini tratta degli istrumenti musicali in uso nelle orchestre e delle loro proprietà; non è in verità che un piccolo *vademecum* per gli studiosi; ma essi vi trovano rapidamente quanto è indispensabile a sapersi sopra questo importantissimo ramo degli studî musicali. Il secondo si occupa dell'arte del dirigere l'orchestra, e contiene consigli pratici per la classe, che cresce a vista d'occhio e innonda il mercato musicale, dei piccoli e grandi *Kapellmeister*. Questi due opuscoletti sono uno alla quinta, l'altro alla quarta edizione, e ciò dice del loro successo. L. T.

LEOPOLD HEINZE - FRANZ KRENN, Theorethisch-practische Musik- und Harmonielehre etc. (Breslau, Heinrich Handel's Buchhandlung, 1893).

L'estensione di questo trattatello è quella che si addice a un libro d'insegnamento adottato negli istituti musicali, perciò è limitato. Gli autori si sono proposti di semplificare quanto più era possibile la

materia e vi sono riusciti non a scapito della chiarezza e della efficacia degli insegnamenti. Ciò che abbiamo notato in questo libro è lo studio esauriente delle antiche tonalità della chiesa, s'intende nei limiti che al libro sono imposti; e ciò sembra degno di nota oggi che nel campo della musica sacra è segnalato da per tutto un movimento che trionferà, non ne dubitiamo, dell'ignoranza dei maestri di musica e del clero. L. T.

Webers Illustrirte Katechismen: ***F. SIEBER, Gesangskunst*** (arte del canto)
F. TAYLOR, Klavierspiel
I. C. LOBE, Katech. d. Musik.

La pubblicazione di questi manuali, cui si potrebbero aggiungere quello della *storia della musica* e quello degli *istrumenti musicali*, già pubblicati, è lodevole ed utile, sopra tutto pel modo razionale con cui è fatta. Tra le necessarie ma sobrie e concise definizioni e spiegazioni sono sparsi esempî in quantità, brevi, chiari, scelti con giusto discernimento. Oltre al registro per la terminologia musicale italiano-tedesca, che in complesso è ben fatta dal Lobe e dal Sieber, presenta quest'ultimo un copioso elenco di opere musicali teoriche e pratiche, utili all'apprendimento e alla pratica del canto, non che di libri scientifici in attinenza collo sviluppo e colla educazione della voce, o pure colla cultura artistica. Questo prospetto è sotto ogni rapporto eccellente, e soddisfa ogni ricerca che non solo il vero artista di canto, ma anche il musicista si proponga di fare sulla scienza e la pratica della sua arte. L. T.

FREDERICK BRIDGE, Musical Gestures, a poetical guide to the study of the rudiments of music (nella raccolta *Music Primers* della casa Novello, Ever and Co).

Il signor F. Bridge, organista e maestro di canto corale nell'Abbazia di Westminster, ha testè dichiarato, per un volumetto dei *Music Primers*, il metodo da lui seguito nell'insegnare ai fanciulli i primi rudimenti della scienza musicale. In sostanza è un metodo figurativo: le note, le pause, le chiavi, gl'intervalli, gli accidenti, ecc. sono figurati in altrettante posizioni delle dita, delle braccia e delle gambe che l'insegnante assume, spiegando, e fa assumere agli allievi, la fantasia dei quali viene per tal modo assai più vivacemente colpita che dalla sola e nuda imagine dei segni musicali. — Coteste varie posizioni sono riprodotte, nel libro, in accurate illustrazioni. Seguono parecchi esercizi teorici, cioè le prime regole musicali dichiarate in tanti brevi aforismi in rima e in musica, la comprensione dei quali è così molto facilitata alle tenere menti. Precisamente come s'insegnavano una volta le regole della prosodia latina. Il metodo del Bridge è seguito con assai profitto in parecchie scuole inglesi. Sarebbe desiderabile che lo si applicasse anche da noi, non fosse che a scopo d'esperimento. C. J.

LOTT's classical piano-forte Tutor (London, Edwin Ashdown).

È più che altro una guida per l'insegnante, dove sono spiegate passo passo con chiarezza e sobrietà le nozioni elementari della musica. Come metodo per pianoforte però è molto insufficiente, poichè la parte relativa al meccanismo dello strumento si può dire appena accennata mediante alcuni non nuovi esercizi sulle cinque note e sulle scale che non si presentano complete, non ne so il perchè. Nè i pochi esempi tratti (e spesso maltrattati ad uso delle piccole mani) da autori classici, molti dei quali di importanza affatto secondaria, bastano a coonestare il titolo di *classical* dato dall'A. al suo libro. E. N.

Strumentazione.

GEORGE HART, Le violon, les luthiers célèbres et leurs imitateurs. Trad. de l'anglais par A. Moyer (Paris, Rouan, in-8°).

L'A. ci avverte nella prefazione che egli non ha altro scopo che di offrire il risultato di una lunga esperienza personale sopra la materia, essendo stato iniziato fin da giovinetto in quest'arte ed avendo avuto relazione amichevole con alcuni dei più grandi artisti contemporanei e dei più distinti ed appassionati intenditori. Lo scopo è pienamente raggiunto; il libro si apre con un capitolo sull'origine e la storia del violino. La sua costruzione e lo studio sulle corde e la loro fabbricazioue formano oggetto dei due capitoli successivi; e poi si entra in una trattazione ampia ed accurata delle scuole: Italiana, Francese, Tedesca ed Inglese.

Per ognuna di esse in un capitolo preliminare sono descritti i caratteri principali della scuola e la sua importanza: poi troviamo l'elenco per ordine alfabetico di tutti i fabbricatori di ogni scuola: e quest'elenco è arricchito di tutte quelle notizie (in gran parte attinte dal Fétis) che possono giovare alla retta conoscenza dell'artefice.

Prima di chiudere il libro l'A. ha voluto intrattenerci sullo sviluppo dell'arte del violino fino ai tempi moderni, sui collezionisti e intenditori ecc. e termina con un capitolo di aneddoti, di cui alcuni assai interessanti, sui liutai e violinisti più celebri.

Il volume si presenta in elegante veste tipografica, ed è arricchito di nitide incisioni in legno. G. B.

CONSTANT PIERRE, Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale (Paris, E. Sagot, in-16°).

Questo libro era in origine la *voce: facteurs d'instruments et facture instrumentale* che il Pierre era stato incaricato di redi-

gere per la *Grande Encyclopédie*. I copiosi materiali raccolti dall'autore durante la compilazione di quest'articolo non potendo contenersi nello spazio angusto concessogli, diedero origine al presente volume.

I primi capitoli contengono le nozioni storiche e si estendono specialmente nello studio di tutto ciò che ha tratto alle corporazioni. Viene poi un elenco di tutti i fabbricanti di strumenti dal sec. XV al sec. XIX, elenco disposto in ordine sistematico e racchiudente le particolarità della vita di ognuno dei fabbricanti di maggiore importanza. Alcuni capitoli complementari sulle camere sindacali, sui prezzi degl'istrumenti, sulle esposizioni, sulle particolarità della fabbricazione, ecc. seguono questo catalogo ed il libro è chiuso da un duplice indice alfabetico degli istrumenti e dei nomi citati. G. B.

P. SAMBIN, Petit traité d'instrumentation élémentaire - Harmonie et fanfare (Paris, Lafleur aîné).

L'A. si è proposto di venire in aiuto ai professori ed amatori di musica delle piccole città o dei villaggi. Il contenuto di questo brevissimo trattato si riduce all'indicazione dell'estensione degli strumenti in uso per banda o fanfara e, per l'armonia, ad una rapida rassegna degli accordi colle loro risoluzioni. In quanto all'arte d'istrumentare l'A. non dice niente e se la sbriga solo con qualche esempio. In conclusione questo trattato non insegna nulla a chi conosce la materia ed è affatto insufficiente per chi vi è profano; ragione per cui possiamo domandarci a che cosa mai serva..... A. E.

Ricerche scientifiche.

Dr. A. CASTEX, Hygiène de la voix parlée et chantée. Encyclopédie des Aide-Mémoires. Section du Biologiste (G. Masson, Gauthier Villars et fils, édit.).

L'A. ha cercato in questo libro di dare una guida al cantante e all'oratore nel periodo della sua educazione, nell'esercizio della sua professione e nelle varie circostanze della sua vita. Per mettere in grado il lettore di valutare ed apprezzare i consigli che verrà esponendo, egli comincia il suo lavoro con una rapida esposizione dell'anatomia e della fisiologia degli organi vocali, soffermandosi sull'evoluzione dell'apparecchio vocale. L'altra parte del libro è destinata più specialmente all'igiene: e in essa considera l'influenza che esercitano sia le funzioni organiche che l'ambiente su chi fa professione della sua voce; le malattie che sono più frequenti nel cantante e nell'oratore e la loro igiene nel senso più ristretto della parola.

L'A. non esamina solo le influenze esterne sulla voce, ma quando glie ne viene l'occasione discute lungamente sull'esercizio vocale in generale: non senza ragione, perchè la base dell'igiene vocale è l'uso razionale degli organi che producono la voce; però nel corso del suo lavoro egli si mantiene sempre sul terreno scientifico perchè la parte tecnica deve essere trattata solo da chi per i suoi studi e per la sua professione fa esercizio della voce.

Il libro è scritto con grande semplicità e coll'intento di poter essere capito dai professionisti: quindi si raccomanda loro in modo speciale per la pratica utilità che ne possono ricavare. G.P.

ÉDOUARD GRÜBER, L'audition colorée. **Communication faite au Congrès de psychologie expérimentale de Londres 1892 (Londres, Messrs Eberhard and Jacot, 1893).**

A chi intende a studî di psicologia tornerà utilissima la lettura di questa breve relazione cui l'esattezza della ricerca e il rigor del metodo conferiscono il pregio d'un vero lavoro scientifico.

Il Grüber, illustrando alcune sue ingegnose esperienze, vi esamina il fatto dell'*audizione colorata* segnatamente nei rapporti col linguaggio parlato. La *sensazione duplice* è essa propria solo all'uomo anormale, segno ed effetto di degenerazione; o appartiene ai fatti psichici semplicemente singolari?

La questione, con cui il chiaro professor rumeno chiude il suo studio, attende tuttavia d'esser risolta. R. G.

Prof. F. HABAY, Unité de la voix. Méthode synthétique du chant et de la parole **(Paris, Maison Quantin, in-16°).**

L'autore ha scritto questo lavoro col proposito di riformare le scuole di canto, e la sua riforma ha, secondo quello che egli dice, l'appoggio della scienza; non della scienza sperimentale, che non stima (!), ma della metafisica che egli continua a chiamare scienza.

Nella prima parte esamina « la voce in generale ». La voce è uno dei tanti effetti « dont la cause générale est le principe de la vie présente à chacun des organes, à chacune des fonctios, mais indivisibles ». Il canto è « le rythme suprême de l'harmonie générale du corps dans son expression de l'âme ». La voce, secondo l'Habay, è data dall'aderenza della colonna d'aria sulle corde vocali, sulla faringe e sulle pareti delle altre cavità; e quindi mezzo mnemonico per imparare a cantare è il fare aderire il dito sul lobulo del naso; aderenza interna ed esterna, « unité des unités ». Fortunatamente per l'attore drammatico questo segno mnemonico può essere abbandonato in seguito, come dice l'A. in una nota.

La seconda parte del volume è dedicata agli organi della voce.

Per mostrare quanto tratti degli organi della voce, trascrivo queste linee: « nous abandonnons aux deux sciences que nous avons nommées (la fisiologia e la medicina) l'analyse matérielle des trois effets progressifs de l'économie intérieure du son humain: intensité, hauteur, timbre, et aussi celle du rôle de la trachée ». L'A. si perde invece in vane discussioni su diverse leggi « d'association et de simultanéité et de réaction de l'action réflexe et de l'adhérence », che poi si fondono per l'A. in una completa unità.

La terza parte è destinata all'educazione della voce: dire che questo capitolo tratti dell'educazione della voce sarebbe dire cosa non vera; vi è una paginetta in cui parla della sintesi che deve fare il cantante del lavoro del poeta e del musico, che naturalmente riunisce all'unità della voce e all'unità di tutti i fenomeni: il restante è dedicato a una polemica coi signori Jonguinheim e Lermoyez, autori di un eccellente trattato sull'igiene della voce. Si rallegrino i sullodati signori del ridicolo che il prof. Habay vuol gettare su loro, perchè in alcuni punti dimostra pure il desiderio di fare lo stesso coll'Helmoltz.

Per l'Habay il torto di quelli che sinora scrissero sulla voce è: « l'anticipation de l'analyse des organes de la cause sur l'étude de l'effet général, au lieu qu'il n'y a que cette étude qui nous ouvre le chemin net à cette analyse pour celui de la synthèse ».

In queste parole è contenuto il sistema del prof. Habay: e per queste ragioni se la prende coi fisiologi, li chiama « pileurs de l'unité », di quell'unità alla quale ha consacrato il suo volume; ma pensi tuttavia che se i medici fanno dell'analisi senza voler fare delle sintesi, egli fa delle sintesi senza aver fatta alcun'analisi.

Il libro comincia con una prefazione e termina con consigli terapeutici del Dott. Regla più brillanti per lo stile che utili per il contenuto.

A chi ci rimproverasse di aver dedicato troppo spazio per questo libro risponderemo che si è appunto da questi lavori che si dimostra evidente l'importanza della fonologia e la necessità che l'educazione della voce sia basata sulla fisiologia, desiderio che esprimeva or sono pochi mesi un grande artista del teatro melodrammatico, V. Maurel. G. P.

Musica sacra

GIOVANNI TEBALDINI, La musica sacra in Italia (Milano, Libr. G. Palma, 1893).

L'opuscolo si compone di due parti. Nella prima il Tebaldini adombra a larghi tratti « la storia del movimento in favore della

restaurazione della musica sacra in Italia » dal primo congresso cattolico inaugurato a Venezia nel 1874 a questi ultimi anni. Nella seconda sono svolte, con assai chiarezza e copia di argomenti e di dottrina, le ragioni che persuadono il ritorno sulla musica da chiesa alla severa purezza dell'arte gregoriana e palestriniana. R. G.

CHRISTIAN KRABBEL, Principien der Kirchen-Musik (Bonn, A. Henry, in-8°).

La letteratura musicale anche nel campo dell'arte sacra, e principalmente per opera della Germania, va ogni giorno arricchendosi di opere importantissime. Il che prelude indubbiamente alla completa restaurazione di questo genere d'arte per tanto, anzi per troppo tempo, abbandonata o confusa miseramente coll'arte profana. E vediamo con soddisfazione che ovunque il fondamento di questa restaurazione, la quale lumeggierà di nuova potentissima luce la vera e classica antica scuola degli Italiani, è il principio liturgico senza del quale la musica chiesastica non avrebbe ragione di esistere. Il Krabbel asserisce ben giustamente che la migliore musica liturgica è il corale gregoriano. Dando di esso le regole fondamentali, aggiunge essere vera opera d'arte con cui ai cantori del testo sacro è dato di potere facilmente pregare.

Quindi passa l'A. ad illustrare lo stile di Palestrina e di Orlando di Lasso (i due più insigni compositori del secolo XVI, dei quali in quest'anno ricorre il 3° centenario della morte), mentre più innanzi parlando della musica istrumentale nella Chiesa, colle stesse parole di Riccardo Wagner, se non la condanna intieramente, asserisce però che la sola e vera musica sacra è quella puramente vocale. Senza dubbio dalla bocca del più illustre sinfonista del nostro tempo tale confessione ha un grande valore; e se ad essa aggiungiamo le prescrizioni liturgiche, ma più ancora l'ideale estetico-liturgico e le tradizioni storiche della musica sacra, è facile dimostrare che la musica strumentale nel tempio non dovrebbe trovar posto.

Il Krabbel dà poscia degli avvertimenti validissimi ai cantori, ai direttori di coro ed agli organisti, dimostrando la necessità che ogni Cappella sia organizzata regolarmente con statuti proprî; giacchè senza una rigida disciplina, tali corpi si scomporrebbero facilmente.

Accennato al *canto popolare religioso*, alla *riforma della musica sacra*, in una parte speciale si tratta molto opportunamente del *rituale* coll'aggiunta di utilissime illustrazioni storiche. Finalmente è detto dell'organo, e come *Appendice* viene riportato lo Statuto della *Società ceciliana tedesca* fondata dal compianto e tanto benemerito Dr Witt, al quale la musica sacra in Germania deve la sua riforma.

L'operetta del Krabbel non può che giovare assai allo sviluppo della restaurazione musicale nel tempio, e noi ci auguriamo che anche in Italia si diffondano presto manuali simili intesi a popolarizzare il vero ed il bello. G. T.

Wagneriana

A. RICCHETTI, Note Wagneriane. Bayreuth 1892. Monaco 1893 (Milano, Max Kantorowicz editore, 1894).

Le impressioni che il signor Ricchetti ha ricevuto dalle rappresentazioni delle opere wagneriane sono, su per giù, quelle di ogni sincero amatore della musica dell'avvenire; noi siamo grati a coloro che ci tengono al corrente di tutto quel che si vede e si sente al teatro di Bayreuth; ma tanto più ci compiacciamo di quel che ci si narra, quando ciò avvenga colla forma leggiadra e interessante di queste poche pagine. Ciò che io più invidio al signor Ricchetti si è di aver sentito, in un giorno in cui il teatro di Bayreuth faceva vacanza, cantare dalla Barbi alcune antiche canzoni italiane. Io pure ne ho passate, è vero, parecchie di simili ore deliziosissime, ma... purtroppo, finora, senza il canto di un'amabile artista. L.T.

ALFRED ERNST, L'art de Richard Wagner — L'œuvre poétique (Paris, Librairie Plon, 1893).

È questa la prima parte di un lavoro, in cui l'autore si propone di esaminare molto da vicino la natura dell'opera wagneriana. Egli dirige le sue ricerche non solo al contenuto e alla forma come a un tutto finito, ma di preferenza alla struttura dei caratteri, alla convergenza degli effetti, al complesso e sottile lavoro dei mezzi artistici anche minimi, dalle combinazioni e dal conflitto dei quali l'opera d'arte prende consistenza come un fenomeno individuale. Lo studio dei caratteri essenziali dei poemi wagneriani è l'oggetto della prima parte del libro; nella seconda parte l'A. esamina i principali tipi umani, quali appariscono nei drammi del maestro. Per quanto noi sappiamo, per triste esperienza, che alla smania delle pubblicazioni su Wagner corrisponde, oggidì, la totale assenza di originalità nelle medesime, che si rassomigliano come grani di miglio, pure questo libro dell'Ernst ci ha invogliati a rileggerlo, e ne ha soddisfatti, presentandoci il risultato di investigazioni che mirano a far comprendere la significazione profonda dell'opera poetica del Wagner. Io alludo specialmente a quella parte in cui l'A. tratta della *plastica*, della *lingua poetica*, delle origini e delle trasformazioni dei miti. Ogni attento lettore vi troverà una ricca messe di considerazioni erudite; egli avrà innanzi a sè un quadro pressochè completo degli effetti che sono inerenti all'arte di Wagner,

senza la presenza e la perfetta coesione dei quali essa cessa all'istante (come nei nostri teatri e nei nostri concerti) di operare colla efficacia sua tutta speciale, e perciò di essere compresa. Ciò non sanno che pochi e fra questi, per disgrazia, non ci sono i nostri maestri di musica. L'Ernst penetra le ragioni di questa grande efficacia, per apprezzar la quale non gli è possibile di disgiungere il poeta dal musicista, e fa così opera saggia ed utile. Lo studio delle leggende e delle comparazioni colle antiche versioni dei poeti francesi e tedeschi è diligentissimo; le indicazioni bibliografiche sono numerose ed accurate. Aspettiamo con giustificato interesse la pubblicazione della seconda parte di quest'opera e cioè l'*œuvre musicale*, in cui l'autore promette di completare il suo studio esaminando *assai da vicino* le partiture del maestro. L. T.

MAURICE KUFFERATH, Tristan et Iseult (Paris, Librairie Fischbacher, 1894).

È questo il quinto volume de' saggi di critica letteraria, estetica e musicale, che il colto e gentilissimo scrittore raccoglie in un'opera intitolata *Il teatro di R. Wagner*. Ci abbisogna, è vero, il più delle volte, una grande pazienza per seguire le elucubrazioni e le estasi dei wagneristi della letteratura, e il peggio è che, dopo aver loro dato in sacrificio il nostro tempo e la nostra pazienza, ne restiamo troppo spesso a mani vuote; essi non ci lasciano apprender nulla. Ben altrimenti avviene leggendo il libro del Kufferath. Lo dico subito: è una delle poche belle e serie critiche che io ho letto intorno a un dato soggetto tolto dal Wagner.

Scrittore chiaro e ordinato, il Kufferath comincia il suo studio con la storia del *Tristano* come dramma musicale. Le vicende che ne accompagnarono la concezione e l'esecuzione sono dettagliatamente descritte ed esattamente documentate. Ma pur dall'abbondanza delle circostanze raccolte con molta cura, non appare fin qui nessuna originalità; nessun dato di importanza vi ha, che non fosse già noto. Dove l'autore è realmente penetrante, dove egli può quasi dire di avere offerto una disamina esauriente della meravigliosa materia poetica, dalle sue origini celtiche alle trasformazioni francesi e tedesche, sino all'ultima mirabile sua forma drammatica, è nella parte di mezzo del suo libro. Qui l'autore mostra di possedere veramente a fondo la materia che tratta.

L'ultima parte è dedicata allo studio del dramma di Wagner colla scorta de' principali motivi musicali riportati diligentemente nella notazione grafica.

Precedono il libro due *lai* di Tristano: *Lai mortel*, *Lai du Pleur*, con notazione musicale, estratti da un manoscritto del romanzo di Tristano in prosa (XV sec.) della Biblioteca Imperiale di Vienna. L. T.

CH. GIELLERUP, Richard Wagner - La Walkyrie expliquée et commentée (Edition française par M. S. Gourovitch, 2me édition. Paris, Librairie H. Le Soudier, 1893).

L'autore dà in poche pagine un riassunto abbastanza esatto del dramma di Wagner, spiegandone situazioni e caratteri. Le poche osservazioni fatte sulla musica non contengono nessuna novità. Piuttosto un capitolo interessante, e che perciò va segnalato, è il terzo: *Le rôle de l'amour dans la Walkyrie.* L. T.

MAX CHOP (M. CHARLES), Vademecum für Wagnerfreunde - Führer durch Richard Wagner's Tondramen (mit über 400 Notenbeispielen) [Guida attraverso i drammi musicali di Riccardo Wagner, con più di 400 esempi musicali]. (Leipzig, Druck und Verlag der Rossberg'schen Hof-Buchhandlung).

L'idea delle guide tematiche per le opere di Wagner non è nuova. Dal 1876 se ne è pubblicata una quantità enorme. Il sig. Max Chop le ha come raccolte in una guida tematica generale, con la quale lo spettatore che assiste alla rappresentazione delle opere di Wagner ha il mezzo di penetrare tutti i misteri dei poemi e della musica del maestro. Questo libro tuttavia è più che un semplice prontuario per trovare i temi principali delle opere. I temi in notazione musicale sono citati frammezzo al testo che espone e commenta la trama, le situazioni ed i caratteri di ogni singolo dramma, e alla descrizione di ogni opera precede la storia di quest'ultima. A parte qualche scipito luogo comune, qualche divertente affermazione giornalaia e la incessante alzata di turibolo, è questa una pubblicazione che può tornar utile a chi dell'arte del Wagner si occupa come la legione dei dilettanti, degli amatori entusiasti o dei maestri di musica. L. T.

Musica.

EMILIO PIZZI, Gabriella. A lyric drama in one act, italian libretto by Alfred Birne and Fulgonio, the english version by Mowbray Marras, the music composed by Emilio Pizzi (London, Robert Cooks and Co).

Svolgendo le brevi pagine di questa curiosa opera in un atto (a quando le opere di mezz'atto, di un quarto d'atto?) — arrivataci dalle lontane Americhe, pensammo più d'una volta seriamente se per avventura l'altro giudizio che ci occorse spesso di portare sulla *nuova scuola italiana* non fosse che una inesplicabile aberrazione della nostra mente, di certo chiusa oramai al fascino del vero bello. Perocchè deve avere ben profonde radici nel sentimento dell'universalità una scuola che prolifica persino oltre l'oceano, una scuola che rinnova colà, con questa Gabriella, gli entusiasmi sollevati dalla sua sorella carnale Santuzza. E presentivamo già, nelle nostre convinzioni artistiche, come un nuovo miracolo di Damasco, quando dai giornali apprendemmo che Gabriella era stata creata per far

rivivere sotto le spoglie di una scipita educandetta del XVI secolo, le immortali figure di Rosina e di Amina! Sicuro: la *diva* Patti è stanca della nevrosi che ha invaso l'organismo musicale, è stanca della fastidiosa e petulante compagnia dell'orchestra moderna, vuol cantare un po' liberamente, come una volta, le sue brave romanze e filare le sue brave cadenze con relative corone..... Ed ecco un buon giovane, un compositore di genio, che le promette un'opera sulle rigorose tracce di Rossini e Bellini — e che scrive infatti Gabriella. — E la *diva* Patti felice di aver scoperto un nuovo genio (perocchè il Pizzi non è il primo) gira trionfalmente l'America, sgolandosi nel nome di Gabriella..... E la sera, dopo la rappresentazione, leva un pensiero di riconoscente orgoglio alle grandi ombre di Rossini e Bellini, ai quali ha saputo dare un successore. Purchè a questi poveretti non capiti fra capo e collo per parte della *nuova scuola* un processo per usurpazione di paternità!

C. J.

ANDRÉ MESSAGER, Miss Dollar, Opérette en trois actes et cinq tableaux, de Charles Clairville et A. Vallin (Paris, Choudens Fils).

Se è vero anche della musica quel che disse il buon Gozzi delle lettere: che tutti i generi son buoni, tranne il noioso, l'*opérette* francese in generale e questa *Miss Dollar* in particolare hanno ancora diritto ad una certa considerazione. Riescono se non altro ad accarezzare, a lusingare, ad eccitare quegli elementi meno affinati e sensibili che son rimasti nella circonvoluzione cerebrale in cui risiede il buon gusto. È di quella musica che di rado infastidisce, qualche volta ci spinge a seguire il ritmo col capo e che unita a quel pimentato pasticcio dramatico e scenico che ne forma il contorno nell'*opérette*, riesce talora, in certe men nobili disposizioni di spirito, a richiamarci il sorriso sulle labbra. Ed è già molto, in confronto di tale altra musica che indispettisce sempre e non diletta mai in nessuna maniera. E pensare che è figlia diretta dell'*opérette* francese! Nei limiti dunque del *genere*, il Messager dimostra anche qui una notevole eleganza di pensiero e di forma, un certo riserbo di fronte alle attrattive della volgarità, un'influenza spiccatissima di Bizet, specialmente nell'armonizzazione: infine le migliori doti per tener alta la bandiera di questo tipo di musica così caro ai Francesi.

C. J.

CONSTANT PIERRE, Musique exécutée aux Fêtes nationales de la Révolution française (Chant, Chœurs et Orchestre) recueillie et mise en partition d'après les parties originales manuscrites ou gravées, et accompagnée de notices historiques (Paris, Alphonse Leduc).

Basterebbe, a dare un'idea della importanza avuta dalla musica nella Rivoluzione francese, ricordare gli entusiasmi eroici suscitati

dalla *Marsigliese* e dal *Chant du Départ*. La musica, del resto, quest'arte gentile, non ha mai sdegnato i campi di battaglia e le barricate: e interessante riuscirebbe una storia dell'evoluzione della musica bellicosa o rivoluzionaria, dai Canti di Tirteo all'Inno dei Lavoratori. Buon capitolo intanto di questa futura storia è la presente pubblicazione del Pierre, primo fascicolo di una vasta opera, che conterrà tutti gli inni patriottici che accompagnarono le feste nazionali francesi, nel periodo compreso fra il 1789 e il 1799. Non diremo col Pierre che qui sia il punto di partenza *du mouvement prodigieux qui se produisit, et amena bientôt la France au premier rang des nations musicales;* ma riconosciamo il grande interesse che offre dal punto di vista puramente musicale e della storia psicologica del popolo francese, una raccolta di tal fatta. — Questo primo fascicolo contiene quattro inni patriottici. I tre primi sono altrettante differenti versioni dell'*Inno a Voltaire* composto da J. Chénier e musicato da Gossec nell'occasione del trasporto delle Ceneri del *più grande tra i Francesi* al Panthéon (11 luglio 1791), le quali probabilmente si cantarono alle tre stazioni del corteo dinanzi il Teatro dell'Opéra, dinanzi la casa ove morì Voltaire, dinanzi il Teatro della Nazione (Odéon). Dei tre, musicalmente il migliore è il terzo, per voci di *haute-contre, taille* e *basse-taille*, come il secondo; mentre il primo è scritto per una sola voce con accompagnamento di banda militare (clarinetti, corni, fagotti). Il quarto inno è il più notevole della raccolta. Composto sopra le due ultime strofe del precedente canto di Chénier fu, con tutta probabilità, eseguito dalle masse dell'Opéra, durante la stazione della salma di Voltaire dinanzi al Teatro. Vi sono usufruite tutte le risorse dell'orchestra drammatica e sinfonica del tempo — strumenti a corda e a fiato —; e se ne ritrae un'impressione profonda e grandiosa, specialmente dalle voci, che conservano una quasi tragicità d'espressione attraverso la semplicità d'una forma sinfonica di frequente haydniana.

Ogni inno è saviamente accompagnato, in piè di pagina, dalla rispettiva riduzione per pianoforte. C. J.

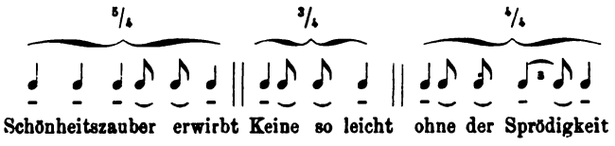
ELLA von SCHULTZ-ADAIEWSKY, Vier Lieder für Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Berlin, Simroch).

Fra queste composizioni per canto della signora von Schultz-Adaïewsky la prima, la *Serenata* (poesia di A. von Platen), si raccomanda alla nostra attenzione per un caratteristico tentativo di unione del ritmo poetico col ritmo musicale. Il metro del verso è l'asclepiadeo maggiore, composto di uno spondeo, tre coriambi e un pirrichio. Orazio ne fece uso nell'Ode « Tu ne quaesieris, scire nefas,

quem mihi, quem tibi » (Libro I, 11ª), nell'Ode — imitazione da Alceo — « Nullam, Vare, sacra vite prius severis arborem » (Libro I, 18ª), e nella 10ª del Libro IV « O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens ».

A fine di ottenere la corrispondenza fra il metro poetico ed il ritmo musicale la signora Schultz-Adaïewsky impiega successivamente le misure $^5/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$.

Cito per maggior chiarezza il primo verso:



Non è facile dare un giudizio assoluto sul valore e sulle conseguenze di un simile indirizzo che crea un vincolo sì stretto fra la prosodia poetica e quella musicale. Abbiamo d'altra parte musicisti insigni, i quali tentano di emanciparsi dalla tirannia del verso. Gounod nella prefazione all'opera *Georges Dandin* — in cui l'autore del *Faust* aveva adattato la musica alla stessa prosa del Molière — spiegando i suoi concetti, scriveva: « En effet, la variété infinie des périodes en prose, ouvre devant le musicien un horizon tout neuf, qui le délivre de la monotonie et de l'uniformité..... Le vers est une espèce de *dada,* qui, une fois parti, emmène le musicien, lequel se laisse conduire nonchalamment, et finit par s'endormir, ou au moins s'assoupir, dans une négligence musicale déplorable; et il me paraît certain que ramené au jouir de la vérité par le tour naturel de la prose, le musicien a tout à gagner du côté de l'expression et beaucoup à perdre du côté de la routine ».

Circa le medesime erano le idee di Berlioz in proposito ed è noto l'esperimento che fece il Bruneau in questo senso. Ora possiamo domandarci se l'applicazione in un lavoro di lunga lena del tentativo della signora Schultz-Adaïewsky non abbia ad essere una catena pel musicista e non corra pericolo di produrre la monotonia e l'uniformità da cui il Gounod dichiarava doversi rifuggire.

In una composizione breve invece l'inconveniente non esiste, e tale è il caso in questa *Serenata*. Il succedersi delle misure $^5/_4$, $^3/_4$ e $^4/_4$ arreca una piacevole varietà, e quel non so che di cantilena risultante dal periodico ripetersi di uno stesso disegno ritmico non nuoce, anzi può talora essere in carattere coll'indole della canzone.

A. E.

FRANZ WÜLLNER, Chorübungen der Münchener Musikschule (Esercizi corali della Scuola musicale di Monaco). (München, Theodor Ackermann, 1893-94, 5 vol. in-4°).

Non sembrerà soverchiamente estesa questa pratica di canto corale, quando si sappia che i tre maggiori volumi (gli ultimi) costituiscono una importante raccolta di composizioni a più voci, la più gran parte di autori italiani del sec. XVI e XVII. La parte teorica è trattata con molta chiarezza e sobrietà; gli esempi, e questo è bene, vi abbondano, e quel che più monta, sono a proposito. Simili esercizi sarebbero, in coscienza, da consigliarsi nelle nostre scuole di canto corale, onde si elevino a importanza artistica e siano utili al progresso della pratica musicale. L. T.

LUDWIG ERK - FRANZ W. BÖHME, Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren Deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart gesammelt und erläutert (Tesoro di canzoni tedesche. Scelta delle migliori canzoni popolari tedesche raccolte e commentate, secondo parole e musica, dal passato e dal presente) (Erster Band). (Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1893, 1 vol. in-8° di pag. 304).

È questa un'opera importantissima, destinata a rendere un grande servigio agli studiosi delle canzoni popolari, alle quali certo si deve, e più ancora si dovrà in avvenire, il patrimonio musicale di ogni nazione. Precedute da un catalogo delle fonti onde sono tratti codesti canti, seguono essi medesimi distesi nella loro forma originale completa e trascritti colla notazione musicale. Ad ogni canzone si accompagnano le relative note bibliografiche e filologiche colla citazione della regione alla quale essa appartiene e l'epoca in cui fu raccolta dalla bocca del popolo. Saggio pensiero è quello di aver dato la sola melodia, tralasciando ogni armonizzazione; ognun sa quanto essa guasti, in tal caso, là dove essa vorrebbe riescire d'ornamento e di esplicazione. Il lavoro è ordinato e chiaro, l'edizione splendida. L. T.

SINCLAIR DUNN, The auld Scotch Sangs and ballads (second series, part I and II, arranged and harmonised).

La raccolta è interessante sotto parecchi punti di vista. Alcuni di questi canti popolari scozzesi offrono notevoli esempi del più puro modo *dorico* o *gaetico*. Cotesta particolarità della scala (mancanza della 2ª e 7ª, della 4ª e 7ª) conferiscono assai a definire l'intimo sentimento che promana da queste canzoni. Non sempre però l'armonizzazione sottopostavi, di carattere tutt'affatto moderno, ci pare la più conveniente.

Varie.

CESARE POLLINI, Terminologia musicale tedesco-italiana (Torino, Bocca, in-12°, 1894).

Il libretto che l'A. ebbe la felice idea di compilare è fatto con tanto buon gusto, presenta notizie storiche così interessanti, aggiunge alle definizioni esempî così opportuni, che lo si scorre con vivo piacere dalla prima all'ultima pagina.

Esso poi riesce assolutamente necessario ai musicisti italiani che vogliono consultare le importantissime opere di storia e di scienza musicale pubblicate in Germania, o leggere le edizioni critiche dei grandi compositori tedeschi; perchè molti termini tecnici mancano o sono registrati in modo inesatto nei dizionarî comunemente usati.

Un mirallegro di cuore all'egregio maestro Pollini. O. C.

GREGORIO AMIANI, Lettera inedita del Comm. Luigi Poletti (Fano, Società Tip. Cooperativa, 1893).

Il conte Gregorio Amiani pubblica in occasione di nozze una lettera apologetica intorno al Teatro della Fortuna in Fano, scritta nel maggio 1868 dall'architetto Luigi Poletti.

Vi sono svolti con molta chiarezza i principii che inspirarono il Poletti nella composizione dei teatri di Fano, di Rimini e di Terni.

R. G.

Dr. HUGO RIEMANN, Musik-Lexikon (Leipzig, Max Hesse Verlag, 1894, Vierte Auflage).

La Germania possiede una quantità di lessici musicali, il più importante e voluminoso dei quali è quello di Mendel-Reissmann. Fra gli altri di più modeste proporzioni spetta il primo posto a quello di Riemann (1210 pagine a due colonne), che ora appare nella quarta edizione e del quale si prepara la traduzione inglese. Tanto la parte biografica che la musicale e bibliografica vi sono trattate ampiamente e con grande chiarezza e cognizione di causa. Gli esempi musicali vi abbondano ed aggiungono pregio all'opera diligente e coscienziosa dell'autore. Fra gli articoli cito p. e. quelli sul ritmo, sulla dinamica, sulla metrica, ecc., interessanti e nuovi almeno per l'Italia, che non conosce le opere di Riemann su quegli oggetti.

Alle notizie biografiche dei musicisti più celebri è pure aggiunto l'elenco generale delle loro opere.

I musicisti italiani, anche i modernissimi, vi si trovano quasi tutti nominati, ciò che è tanto più notevole inquantochè ad eccezione della modesta opera dello Schmidt non esistono opere moderne italiane del genere e l'autore dovette procurarsi con mille difficoltà le notizie. Noto alcune ommissioni: Alfredo Catalani, Giacomo Puc-

cini, Chilesotti, Denza, Fr. Rossi ed altri che avrebbero ben più diritto di essere nominati che qualche oscurissimo pianista di Germania. Inesattezze noto pure, p. es., sul cosiddetto inventore del violino, Gasparo Dniffopraggar, su Gasparo da Salò. Nè meno adatti a simile opera sembranmi essere certi giudizi affatto personali su autori, che non godono le simpatie dell'autore, nè del più perfetto buon gusto il parlare di sè stesso in un lungo articolo.

L'edizione è nitidissima ed elegante. A. U.

Dr. HERMANN SCHREYER, Deutsche Nationalbühne. Mittheilungen der « Allgemeinen Deutschen Bühnengesellschaft » etc. (Leipzig, Druck und Verlag von G. Kreysing, 2 opuscoli in-8°).

Nel primo di questi due scritti è presentata al pubblico la situazione attuale del teatro tedesco, ed è il conte Adolfo von Westarp che apre il fuoco esponendo la decadenza della scena tedesca. Se ne deduce quindi la necessità di costituire un'associazione teatrale, la quale segua l'intento di ravvivare il culto della nobile arte. Detto quindi intorno ai fini ed all'organizzazione della società, conclude il signor Max Martersteig col proporre l'erezione di un teatro nel quale tenere ogni anno, nei mesi d'estate, delle rappresentazioni modello, come si fa a Bayreuth per le opere di Wagner. La Germania possiede, in verità, due istituzioni di questa specie: l'una è appunto il teatro di Bayreuth, l'altra è quello di Worms dedicato a rappresentazioni drammatiche solenni. Ambedue però si limitano a indirizzi determinati dell'arte drammatica. Il nuovo teatro dovrebbe spiegare un'attività quanto mai estesa; sorgerebbe in Eisenach, nella poetica Turingia, vicino al castello di Warteburgo. Le spese di costruzione sono preventivate in 600.000 marchi; quelle per provvedere alle macchine, all'illuminazione, ecc. ascenderanno a 200.000 marchi; altri 200.000 marchi costerà il primo inventario di scene e costumi per sei drammi; una corrisposta annua di 10 marchi per ogni socio dovrebbe assicurare i fondi necessarî.

Il programma svolto nel secondo opuscolo è bello, ordinato e chiaro. Oltre a ciò che si riferisce direttamente alla causa dell'arte per mezzo delle rappresentazioni, sono degni di nota i seguenti punti:

1. fare una propaganda artistica popolare mediante conferenze e scritti;

2. sovvenzionare istituti d'arte che ne siano degni e manchino di mezzi;

3. promuovere il miglioramento dell'arte drammatica mediante concorsi;

4. proteggere i poeti drammatici e i loro superstiti;

5. educare all'arte teatrale gl'ingegni privi di mezzi, eventualmente in unione con

6. una scuola teatrale, che alla sua volta sarebbe in connessione col teatro della società.

Per il bene dell'arte auguriamo che una sì nobile impresa abbia le liete sorti che merita. L. T.

Dr. OSCAR FLEISCHER, Die Bedeutung der internationalen Musik- u. Theater-Ausstellung in Wien für Kunst u. Wissenschaft der Musik. — Dr. EMIL KNESCHKE, Die hundertfünfzigjährige Geschichte der Leipziger Gewandhaus-Concerte (1743-1893). — Dr. EMIL KNESCHKE, Das königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig (1843-1893) (Zürich (Leipzig), Internationale Verlagsund Kunst-Anstalt, vorm. A. von Hagen et Co.).

Lo stabilimento editoriale su nominato, diretto dal sig. I. Laurencic, si rende benemerito dell'arte e degli studî, pubblicando in una edizione economica questi piccoli contributi alla storia della musica e de' suoi istituti, o raccogliendo notizie sugli avvenimenti più importanti della vita musicale. Le illustrazioni che sono fra il testo o in principio e al fine degli opuscoli, sono curate con diligenza. Il tentativo pratico dell'editore merita incoraggiamento. In quanto al contenuto di queste tre piccole pubblicazioni, egli è abbastanza interessante. Delle inesattezze ne abbiamo bensì rilevate, specialmente per ciò che riguarda l'attività dei diversi direttori dei concerti del Gewandhaus di Lipsia. Questo ultimo periodo, senza essere di assoluta decadenza, non potrà essere, come crede l'autore, considerato fra i migliori. Recenti fatti anti-artistici lo hanno dimostrato. L'arte ha bisogno di cultori entusiasti e geniali e non di praticanti e di oppositori per progetto. L. T.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Archivio glottologico (Milano).

XIII, 2, 1893. — Avolio (C.), *Le rime nei canti popolari e nei proverbi siciliani e loro dissonanze.*

Atti dell'Accademia Pontaniana (Napoli).

XXIII, 1893. — Polidoro (F.), *Un miserere storico* [Quello dell'Allegri, di cui, ricordate le vicende e l'entusiasmo che destò, rileva il carattere palestriniano, osservando però come vi si noti « un' espressione più fortemente sentita, quasi direi drammatica, e una ricerca dell'effetto, insolita sino allora..... si sente che il melodramma non è lontano »].

Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova (Padova).

N. S., IX, 1892-93. — Bottazzo (L.), *Della decadenza e della restaurazione della musica sacra in Italia* [Considerazioni generiche sul carattere della musica sacra e sulla sperata restaurazione delle sane tradizioni].

Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia patria per le provincie modenesi (Modena).

S. 4ª, IV, 1893. — *Sunto delle tornate dell'anno 1892-93* [Sunto di una lettura del cav. Alessandro Spinelli, sulla vita e sugli scritti di Don Ludovico Casali, contrappuntista modenese del sec. XVII, di cui fissa la nascita al 1575, la morte al 1647, notando fra le opere il *Generale invito alle grandezze e meraviglie della musica* (Modena, per Gio. Battista Gaialdino, 1629), ritenuto uno dei migliori scritti d'erudizione estetica musicale del 600].

Bollettino Storico della Svizzera Italiana (Bellinzona).

XV, 11-12, 1893, novembre-dicembre. — Farinelli (A.), *Goethe e il Lago Maggiore* [Il Goethe non visitò mai il Lago Maggiore, eppure lo ritrasse con tanta efficacia nel *Wilhelm Meister*, dando vita ai personaggi di Mignon e del vecchio suonatore di arpa, Agostino. Il F. ricerca in qual modo il poeta tedesco si sia formata nella fantasia l'immagine del Lago Maggiore].

Bollettino storico pavese (Pavia).

I, 2, 1893. — *Atti della Società per la conservazione dei monumenti pavesi dell'arte cristiana* [Notizie sulla Compagnia del Rosario, fondata nel sec. XVI collo scopo di fare eseguire con solennità composizioni di musica sacra].

Cronaca Wagneriana (Bologna).

An. II, n. 1. — Ducati (G.), *Sull'origine del motto « Musica dell'avvenire »*. — Lettere di Wagner alla principessa di Metternich.

N. 2. — Cantoni (F.), *Hans von Bulow*.

Gazzetta letteraria (Torino).

XVIII, 7, 1894, 17 febbraio. — Molteni (M.), *A proposito della ' Missa Papae Marcelli ' di Pier Luigi Palestrina* [Note biografiche a proposito della commemorazione del 3° centenario, fatta in Torino dall'Accademia di canto corale ' Stefano Tempia '].

9, 3 marzo. — Bosio (G.), *Degenerazione di Max Nordau. Tolstoismo e wagnerismo* [Riassunto del giudizio dato dal Nordau su Wagner e il wagnerismo. Il wagnerismo, rampollo infelicissimo del misticismo romantico, il quale non godette dapprima alcun credito, finì per esercitare sul mondo dei pazzi un'attrazione più potente di quella di tutti i suoi competitori. Wagner è affetto di tanti caratteri degenerativi quanti non se ne riscontrano nel complesso di tutti gli altri degenerati superiori: manìa di persecuzione e grandezza, misticismo tipico, spirito anarchico, grafomanìa, sconnessione di idee, emotività caratteristica, psicopatia sessuale, fanatismo religioso. La prova della degenerazione di W. si può dedurre più facilmente dai suoi scritti che dalla sua musica. Molti de' suoi pezzi vivranno a lungo, ma quando si erige a maestro di teoria musicale, allora appare tipicamente degenerato].

Gazzetta Musicale (Milano).

49, 50, 51 e 52, 1893; 2, 3, 4. 5, 6, 7, 8 e 9, 1894. — Paglicci Brozzi (A.), *Il Regio ducal teatro di Milano nel sec. XVIII*. Notizie aneddotiche.

Giornale Storico della Letteratura italiana (Torino).

XXII (3), 66, 1893. — Renier (R.), E. Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700*. Berlin, Haack, 1892 [Lunga recensione molto favorevole].

La Nuova Rassegna (Roma).

I, 40, 1893, 22 ottobre. — Valetta (I.), *Pedrotti e Gounod* [Commemorazione].

II, 5, 1894, 4 febbraio. — Parisotti (A.), *Giovanni Pierluigi* [Dopo tanto correr di secoli, dopo così vari potenti progressi dell'arte il mondo non resiste alla più profonda ed intensa commozione avanti alla esecuzione delle sue opere].

6, 11 febbraio. — Ferrari (D.), *Manon Lescaut nel romanzo e nei melodrammi* [All'eroina del Prévost si assomiglia di più la Manon del Massenet; quella del Puccini è capricciosa, amante del piacere e degli agi, ma graziosa, gentile, vittima dell'amore. I versi non sono sempre belli in ambedue i libretti: la loro fortuna è di essere espressi da una musica armoniosissima e di squisita eleganza sia nell'opera del Massenet sia in quella del Puccini].

Nuova Antologia (Roma).

XLVIII, 22, 1893, 15 novembre. — Valetta (I.), *Carlo Pedrotti* [Ricordo biografico].

XLIX, 3, 1894, 1° febbraio. — VALETTA (I.), *Il centenario del Palestrina* [Più che restitutore della musica religiosa, fu vero genio creatore del solo genere di musica chiesastica conforme al suo scopo].

Nuovo Archivio Veneto (Venezia).

III, 12, 1893. — WIEL (T.), *I teatri musicali di Venezia nel Settecento* [Contiene l'indicazione cronologica delle rappresentazioni musicali in Venezia].

Rivista di filologia e d'istruzione classica (Torino).

XXII, 4-6, 1893, ottobre-dicembre. — DE ANGELI (A.), *La musica nel dramma greco* [Tenta di ricostruire per mezzo dell'argomentazione e del raziocinio che cosa fosse la musica nel dramma greco, e ritiene che se il posto d'onore era riserbato alla poesia, la musica sedeva alla sua destra].

FRANCESI

Bulletin international de l'Académie des Sciences de Cracovie (Cracovia).

1893, 6. — N., S. Windekiewicz, *Teatr Wladyslaws IV* [L'opera italiana alla corte di Ladislao IV (1633-1648). Da principe ereditario Ladislao viaggiando in Italia, aveva sentito con molto piacere l'opera nostra: salito al trono, fece venire in Polonia una compagnia diretta da Virgilio Paccitelli, che esercitò una certa influenza sullo svolgimento del gusto musicale].

Gazette musicale de la Suisse Romande (Ginevra).

1, 2, 3, 1893-94. — BELLAIGUE (C.), *Les idées musicales du temps présent* [Una corrente continua trascina la musica verso l'espressione della verità. Quando Wagner si propose per iscopo unico la verità, cercò di raggiungerlo con tre mezzi: la polifonia orchestrale, il *leitmotiv* e la melodia infinita; queste sono le tre grandi idee musicali del tempo presente. Ma non sono necessarie ed immutabili; pare sia giunto il giorno in cui la musica corre rischio di perdersi per voler essere infinita nella sua forma più essenziale, la melodia: se questa vuol esser salva, è tempo che si definisca. Il sistema del *leitmotiv*, logoro pei proprii eccessi, volge al suo fine; e l'erede di Wagner sarà forse il suo contradittore e per mezzo suo l'anima della musica, oggi sinfonica, diverrà cantante].

La Revue de Paris (Paris).

N. 2, 15 fév. 1894. — ERNST (A.), *Antigone et la Walkyrie* [A proposito dell'esecuzione della *Walchiria* all'Opéra e dell'*Antigone* di Sofocle alla Comédie Française l'A. studia l'influenza del teatro greco nell'opera di Wagner].

Le Correspondant (Paris).

25 mars 1894. — BELLAIGUE, *La musique et la poésie* [Tratta della recente opera di J. Combarieu, « Les rapports de la musique et de la poésie au point de vue de l'expression »].

L'Écho Musical (Bruxelles).

1, 1894. — V. C. M., *Les musiques de chasse russes* [Contiene alcune interessanti notizie sulla musica da caccia russa, una delle più notevoli curiosità della Russia del secolo decimottavo, e sull'inventore J. A. Maresch].

Le Guide Musical (Bruxelles).

2, 1894. — Evenepoel (E.), *Un précurseur de Wagner* [L. Pitet, nel 1826, in occasione delle rappresentazioni a Parigi dell'*Assedio di Corinto* di Rossini, scriveva: « Un homme est venu, qui a si bien abusé de tous les moyens d'effet, qu'il a mis ses successeurs en grand danger de n'en plus trouver de nouveaux, même avec du génie; et tel est le degré de complication auquel il a porté les effets harmoniques, qu'il est permis de demander s'il n'a pas rendu toute innovation impossible..... ». Il Pitet preconizzava la distribuzione degli strumenti in gruppi secondo i loro timbri, e voleva « briser le moule des airs, cavatines, duos, trios, quatuors et finales, en revenir aux dialogues dans le duos, essayer même quelquefois de la vieille et bonne fugue.....; *il faut trouver des formes nouvelles* »].

2, 3. — Brenet (M.), *Les Concerts historiques* [I concerti storici sono un'invenzione del nostro secolo. A Parigi, primi gli esercizii della scuola di Choron; vengono quindi quelli dati dal Fétis, nei quali pare che il celebre storico mistificasse il suo pubblico. L'A. passa rapidamente in rassegna le principali istituzioni che contribuirono a far conoscere la musica antica, e cita a Parigi la « Società di musica religiosa e classica », i concerti di Paucorbeil, di Pasdeloup, Rubinstein; a Berlino il *Domchor*; le Società di Lipsia, Basilea, Vienna, Bruxelles, Pietroburgo, Torino, Venezia, ecc., e conclude accennando all'importanza educativa dei concerti storici].

5. — Closson (E.), *La technique dans l'art* [L'A. combatte contro la *negazione della forma e l'incuria dello stile* e contro il *disprezzo per la scienza musicale*. Non abbiamo ancora i musicisti che rinnegano l'armonia ed il contrappunto, ma ci arriveremo; e citando come esempio l'arte del Wagner meravigliosa anche nei minimi particolari, l'A. insiste sulla necessità pel compositore di studi razionali e sistematici].

7. — Questo numero contiene una lettera di Stefano Keller ad Edoardo Hanslick, nella quale si parla del Berlioz.

Le Ménestrel (Paris).

8, 1894. — Contiene una lettera inedita di Beethoven, che si trova nella collezione del dott. di *Jurié*, a Vienna, e che sarà prossimamente pubblicata con parecchi altri manoscritti del grande maestro. La lettera è indirizzata al signor Schreyvogel, autore drammatico, addetto alla direzione del Teatro imperiale di Vienna; in essa Beethoven dichiara che molto volentieri avrebbe scritto di nuovo qualche cosa pel teatro, ma che ciò sarebbe stato difficile, costretto com'era a tener conto della retribuzione. A questa lettera manca la data dell'anno.

9. — Contiene due lettere inedite, scritte in francese, di Hans de Bülow, indirizzate al violinista e compositore Alfredo Holmès a proposito del programma d'un concerto sinfonico internazionale da darsi a Parigi nel 1867. Il Bülow dice che R. Wagner « ne brigue nullement l'honneur de figurer comme compositeur sym-

phoniste », e consiglia l'esecuzione della sinfonia del *Faust* di Liszt e le *ouvertures, suites* e sinfonie di J. Raff.

— Nello stesso numero si parla di un ritratto inedito di Beethoven, posseduto dal conte Géza di Brunswick, al cui padre era stato offerto da Beethoven in segno d'amicizia. Il ritratto è stato riprodotto nell'*Illustrirte Zeitung*, di Lipsia.

L'Art (Paris).

1r janvier 1894. — Eugène de Bricqueville, *Les collections d'instruments de musique aux XVI, XVII et XVIII siècle.*

15 février. — Jullien (A.), *Le Flibustier de César Cui* [Parla dei caratteri generali dell'opera]. — Leroi (P.), *César Cui* [Sono interessanti notizie biografiche desunte principalmente da un libro della contessa Mercy-Argenteau].

Mélusine (Paris).

VII, 1, janvier-février 1894. — Cadic (M. F.), *Chansons populaires de la Basse-Bretagne.* — Schoultz Adaïewsky, *Airs de danse du Morbihan de la collection Mahé, analysés au point de vue de l'élément rythmique.*

Revue des Revues (Paris).

1r janvier 1894. — Gabriel Lescure. — *Hector Berlioz* [Riassume un articolo di E. Reyer pubblicato nel numero di dicembre del *Century*].

1r mars. — Delon, *Wagner et la musique moderne* [Riassume un articolo di A. Seidl, pubblicato nella *North American Review*, in cui mette in rilievo il merito letterario di W.].

15 mars. — *La musique indienne* [Riassume un articolo pubblicato dal sig. John Comfort Fillmore nel giornale americano *Century*, in cui si cerca di mettere in rilievo il carattere passionale dei canti indiani].

Revue générale des sciences pures et appliquées (Paris).

24, 30 décembre 1894. — Guillaume (M. C.), *Nouvelles méthodes et nouveaux résultats dans l'analyse optique des sons.*

TEDESCHI

Der Kunstwart.

VI, 10. — N. N., *Giovanni Pierluigi Palestrina.*

Historisches Jahrbuch (München).

XIV, 4, 1893. — *Novitätenschau* [Sotto questa rubrica si citano oppure si esaminano con qualche ampiezza le seguenti opere intorno alla storia della musica: J. Bolte, *Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien;* Kilian, *Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters;* Untersteiner, *Storia della musica;* Liliencron, *Die Musik in den Germanischen Ländern;* Id., *Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523-1700;* Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister;* Adler, *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III, Leopold I und Joseph I;* Müsiol, *Theodor Körner und seine Beziehungen*

zur Musik; NIEMANN u. FELDEGG, *Theophilus Hansen und seine Werke;* RUBINSTEIN, *Erinnerungen aus 50 Jahren, 1839-89; Aus dem Russischen von E. Kretschmann;* FAZY, *Louis II et R. Wagner*].

Literarisches Centralblatt für Deutschland.

1894, 4. — N. N., *Franz Liszt's Briefe* [ed. La Mara. Rileva l'importanza grandissima di questa pubblicazione per la biografia del grande musicista].

7. — N. N., *Storia della musica* [di A. Untersteiner. Il R. fa alcuni appunti; dice che l'A. non è abbastanza esperto degli studî scientifici moderni intorno alla musica, tuttavia loda il libricciuolo, come quello che non segue il vizio comune di far della storia della musica una serie di biografie].

9. — N. N., *Franz Liszt als Künstler und als Mensch.* II, 2. *Sammlung und Arbeit: Weimar und Rom. Die Jahre 1848-86* [di L. Ramann. Lamenta il carattere sommamente partigiano del libro e dice che questo è da lodare solo perchè reca molte notizie intorno alla vita intima del Liszt].

Literarische Rundschau für das katholische Deutschland (Freiburg i. Br.).

XIX, 5, 1 maggio 1893. — KORNMÜLLER (U.), *Kleines kirchenmusikalisches Handbuch. Zur Einführung des neuen Diöcesan-Gesangbuches « Magnificat »* [di A. Kienle. Rileva come nonostante che il libro si rivolga in particolar modo ai diocesani di Friburgo, tuttavia riuscirà utile a tutti ed indica le diverse parti dell'opera, alla quale muove appena due appunti di metodo].

8, 1 agosto. — KOLBERG (I.), *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1893* [di Fr. X. Haberl. Il R. fa grandi lodi di questa pubblicazione, dà notizia dei diversi articoli che contiene e rileva in primo luogo il pregio della ristampa, ch'essa ci offre, di 30 Falsibordoni intorno agli otto toni del « Magnificat » per 4, 5 e 6 voci, i quali sono tolti ad una rara stampa veneziana del 1601 ora conservata nella Biblioteca Universitaria di Bologna].

10, 1 ottobre. — KORNMÜLLER (U.), *Compositionslehre für polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rücksicht auf die Meisterwerke des XVI Jahrhunderts* [di M. Haller. Afferma che quest'opera occuperà uno dei primi posti fra i libri moderni di musica sacra].

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

XV, 2, 1894. — WINTERFELD (A. v.), *Ein musikalischer Reformator vor dreihundert Jahren* [Accennata l'efficacia esercitata sulla riforma della musica sacra dal concilio di Trento, l'A. rileva brevemente l'importanza avuta in questa appunto come riformatore dal Palestrina]. — R. H., *Kritische Briefe* [Dà notizia delle novità musicali italiane presentate a Vienna]. — SCH. (F.), *Dur und Moll* [Narra due aneddoti, uno di Verdi, l'altro di Cherubini].

3. — A. N., *Dur und Moll* [Narra un episodio fra Maria Malibran e Manuele Garcia, raccontato nelle « Memorie » del Legouvé].

5. — EBERHARDT (F.), *Ein Palermitaner Opernabend* [Descrive la prima rappresentazione del « Vascello Fantasma » a Palermo e le impressioni del pubblico].

7. — A. N., *Dur und Moll* [Narra un episodio avvenuto in principio di questo secolo ad un pranzo di corte a Weimar offerto alla celebre cantante Ca-

talani: questa, sedendo accanto a Göthe, prima lo credette un musico e gli chiese quale strumento sonasse, poi gli parlò bensì del Werther, ma d'una parodia di questo, ch'ella perciò aveva giudicato una farsa: d'allora la primadonna non fu mai più invitata ai banchetti della corte di Weimar].

Ueber Land und Meer.

LXXI, 18. — HARTMANN (I.), *Palestrina.*

INGLESI

Musical Times (Londra).

Cotesta diligente rivista ha iniziato col suo numero di gennaio un'*inchiesta* (pare che sian di moda le inchieste) sull'*opera*, o meglio sui rapporti reciproci fra la musica e la poesia nel melodramma, mediante una serie di domande proposte ai migliori compositori moderni. Hanno già risposto il MACKENZIE (num. di gennaio) e il COWEN (num. di marzo). Troviamo nella stessa Rivista:

Febbraio. — *The drums parts in Beethoven's Symphonies* [Vi si esamina, con criterio acuto ed originale, il trattamento de' timpani nella sinfonia di Beethoven, ponendo in luce il loro assurgere da pura funzione ritmica a dignità di vera voce strumentale (*scherzo* della 9ª).

Marzo. — *Bethelem* [È una minuta analisi del « Mistero » di tal nome, dell'illustre direttore del Real Collegio di Londra, il MACKENZIE, dato in luce di questi giorni, dalla casa Novello].

The new Quarterly Musical Review.

4, February 1894. — SHEDLOCK (J. S.), *Palestrina* [Ha, sugli altri innumerevoli articoli dati fuori pel centenario di Pier Luigi, il vantaggio di porgere un quadro esatto, per quanto a tratti sommarii, delle condizioni della musica sacra avanti la *Missa Papae Marcelli*, ed un giusto concetto della riforma palestriniana]. — F. CORDER, *Modern musical notation* [È un'acuta critica delle imperfezioni che l'indolenza degli scrittori e degli editori perpetua nella moderna notazione, accompagnata dalla proposta degli opportuni rimedii. Le osservazioni del Corder riflettono: 1° la ripartizione delle note fra le due mani, nella musica per piano, al qual proposito egli vorrebbe osservata costantemente la regola: *le note di ciascuna mano nel loro proprio rigo;* 2° le possibili semplificazioni nella notazione del *tempo;* 3° la materia degli *accidenti* e delle *legature;* 4° la *diteggiatura* e il vocabolario dell'*espressione.* In tutti questi punti sia norma costante questa: « Niente di superfluo: ogni segno inutile rende più difficile l'esercizio della lettura ». L'interessantissimo studio è corredato da esempi pratici]. — *Berlioz's « Les Troyens »* [Diligente studio analitico della partitura]. — ROBIN H. LEGGE, *Friederich Smetana* [Schizzo biografico della singolare figura del compositore boemo]. — WILLIAM WALLACE, *Music and pessimism* [Con poca corrispondenza col titolo, vi si studia, in una forma piuttosto confusa, la questione, fatta viva dal libro del Nordau, se la musica moderna si possa considerare qual segno di un prematuro pervertimento nervoso e di fisica degenerazione. L'A. vi scorge al contrario un processo di successiva idealizzazione nel contenuto, per cui la musica moderna assurge a vera e perfetta *articolazione del pensiero*].

NOTIZIE

—

Centenario di Palestrina. — Il *Comitato permanente per la musica sacra in Italia* ha indetto il *Secondo Congresso Nazionale* per celebrare più solennemente la ricorrenza del *III Centenario palestriniano.* Vengono così compiuti i voti e le deliberazioni prese in seno al I Congresso di Milano ed ai Congressi regionali di Mariano Comense e di Thiene. Le funzioni religiose del Congresso saranno accompagnate esclusivamente da musica di Palestrina e da canto gregoriano eseguiti dagli alunni cantori del Collegio Salesiano di Parma e del Seminario Vescovile di Reggio. Nell'Accademia e nei Concerti che si terranno al R. Conservatorio di musica sotto la direzione del maestro cav. Giuseppe Gallignani si eseguirà una *Cantata* appositamente dettata da Corrado Ricci e musicata dallo stesso maestro Gallignani. La commemorazione verrà letta dal maestro Giovanni Tebaldini.

I giorni fissati per le solenni feste palestriniane in Parma, sono il 5, 6 e 7 del giugno prossimo.

Per intanto alla memoria di Palestrina la città di Monaco di Baviera dedicò un concerto di musica corale sacra e profana nella grande sala dell'Odéon.

A Ratisbona la cappella della cattedrale, per la ricorrenza del 2 febbraio, ha eseguito la messa di *Papa Marcello* a 6 voci e l'*Offertorio* del giorno « diffusa est » a 5 voci. Nella stessa città, ai primi del prossimo mese di agosto, si adunerà a generale congresso il « Cæcilenverein » tedesco dedicando una speciale giornata a Palestrina ed altra ad Orlando di Lasso.

In Italia la solenne ricorrenza è stata finora ricordata: a Venezia, eseguendo il 2 febbraio a San Marco, sotto la direzione del maestro Tebaldini, la messa *Sine nomine* a 4 voci; — a Trieste, preparando in San Giusto l'esecuzione della messa *Iste Confessor;* — a Crema, coll'indire nel Seminario Vescovile una serie di lezioni teorico-pratiche di musica sacra tenute dal maestro Tebaldini; — a Milano, con due grandiose esecuzioni, l'una al Duomo il 15 aprile, a cui presero parte tutti i chierici dei Seminari di Lombardia, l'altra all'Istituto dei ciechi il 19 successivo, durante la quale diedero esplicazioni storico-critiche i sacerdoti dott. Nasoni, dott. Viola e maestro Tebaldini. Entrambe le esecuzioni, che riscossero dal pubblico e dalla stampa applausi entusiastici e lodi grandissime, furono dirette dal maestro Salvatore Gallotti, direttore della cappella metropolitana milanese.

Pure con un concerto, diretto dal maestro Thermignon, l'Accademia *Stefano Tempia* di Torino commemorò l'immortale compositore.

A Trieste discorse di Pier Luigi in una pubblica conferenza il maestro Gaetano Wieselberger; e della vita e delle opere di lui parlò nella *Nuova Antologia* Ippolito Valetta.

Un numero speciale pubblicò il *Corriere della Domenica* — periodico milanese — in cui è a notarsi una bella poesia — *Nel tempio* — del Dr Agostino Cameroni.

A Parigi, per cura dei già celebri cantori di Saint-Gervais, diretti da quel chiaro artista che è il maestro Charles Bordes, le composizioni del Palestrina fanno oramai parte del repertorio abituale di quella cappella.

Legislazione e Giurisprudenza.

*** La Cassazione penale di Roma nella causa della « Società Italiana degli Autori » contro la « Società Artistico-Filarmonica di Modena », rigettava il ricorso di questa.

La Cassazione stessa, in data 7 luglio 1893, ha confermato il principio, già sanzionato dal Tribunale di Modena, che le Società filarmoniche le quali possono nel loro seno e alla presenza dei soci fare qualunque esecuzione musicale per proprio esercizio o divertimento — quando, invece, ai loro trattenimenti invitano un numero considerevole di persone estranee al Sodalizio, le quali possono ritenersi costituire *un pubblico*, devono, per la esecuzione, ottenere il permesso degli autori o di chi possiede i diritti di questi.

Rappresentazioni Wagneriane.

A Bayreuth:

Parsifal, 19, 23, 26, 29 luglio; 2, 5, 9, 15, 19 agosto.
Lohengrin, 20, 27 luglio; 3, 10, 12, 16 agosto.
Tannhäuser, 22, 30 luglio; 6, 13, 18 agosto.

A Monaco:

Oro del Reno, 11, 25 agosto; 8, 22 settembre.
Valchiria, 12, 26 agosto; 9, 23 settembre.
Sigfrido, 14, 28 agosto; 11, 25 settembre.
Crepuscolo degli Dei, 16, 30 agosto; 13, 27 settembre.
Maestri Cantori, 19 agosto; 2, 16, 30 settembre.
Tristano e Isotta, 8, 22 agosto; 5, 19 settembre; 3 ottobre.

Concorsi.

*** *Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze.* — A spese del compianto prof. cav. Stefano Golinelli e coll'approvazione governativa è aperto il concorso per la composizione di *Sei Studî* per pianoforte in forma di *fantasia*.

Il premio, che è di L. 600, potrà essere assegnato tanto indiviso, quanto frazionato in sei quote uguali di cento lire, conferibili per altrettanti *Studi*, ad autori differenti.

Per questo concorso dovrà osservarsi quanto prescrive il Regolamento in data 16 marzo 1892, e quanto in questo Programma è stabilito; vale a dire:

I soli compositori italiani, o che in Italia abbiano fatti i loro studi, vi sono ammessi.

Le composizioni da presentarsi al concorso dovranno essere scritte intelligibil-

mente, e recapitate, franche di ogni spesa, alla Segreteria della R. Accademia non più tardi delle ore 14 del dì 30 giugno 1894. La Segreteria ne rilascierà ricevuta a chi le presenti.

Per le altre condizioni del Programma, dirigersi al Segretario della R. Accad., signor E. Moretti.

*** A Parigi la « Società dei Compositori di musica » mette a concorso per l'anno 1894:

1° Un quartetto per due violini, viola e violoncello. Premio unico di 400 fr., offerto dalla Società;

2° Un lavoro sinfonico per piano ed orchestra. Premio unico di 500 fr. (fondazione Pleyel-Wolff);

3° Una scena per una voce, con accompagnamento di piano. Premio unico di 200 fr.

I manoscritti dovranno recapitarsi prima del 31 dicembre 1894 al sig. Weckerlin, archivista, alla sede della Società, 22, via Rochechouart, casa Pleyel-Wolff e C.

*** Vincitore del concorso musicale indetto dalla casa Methven, Simpson e C. di Edimburgo, secondo il sistema già adottato dal Sonzogno, fu il signor F. J. Sawyer, autore di una cantata drammatica dal titolo *Orfeo*.

Opere nuove.

Rappresentate:

Al teatro Carlo Felice di Genova (febbraio) *Theora*, del maestro Edoardo Trucco, poesia di Ferdinando Fontana.

Al teatro Regio di Torino (marzo) *I dispetti amorosi*, di Gaetano Luporini, poesia di Luigi Illica.

Al teatro alla Scala di Milano (marzo) *Fior d'alpe*, del maestro Alberto Franchetti, poesia di Leo di Castelnuovo (Leopoldo Pullè) (1).

Al teatro Manzoni di Milano (aprile) *Pater* di S. Gastaldon, versi di Vittorio Bianchi, dal dramma omonimo di Coppée.

Al teatro di Monte-Carlo (marzo) *Hulda* di C. Franck, poesia di C. Grandmougin.

A Parigi all'Opéra (marzo) *Thaïs*, di G. Massenet, poesia di Luigi Gallet.

Pure a Parigi all'« Opéra comique » (gennaio) *Le Flibustier*, di Cesare Cui, parole di G. Richepin.

A Carlsruhe al teatro di Corte, *Jolanthe*, di Tschaikowsky.

Di prossima rappresentazione:

Cristo, oratorio in sette parti con prologo ed epilogo di Antonio Rubinstein di Breslavia, sotto la direzione dell'autore.

---

(1) Non abbiamo fatto oggetto di esame questa nuova opera che l'autore, a quanto pare, ha intenzione di rivedere. E ci saprebbe male di parlare di Alberto Franchetti a proposito di un lavoro ch'egli giudicasse incompleto.

Istituti musicali.

L'Istituto Musicale di Firenze scelse quest'anno con felice pensiero a soggetto della sua accademia il *Manfredo* di R. Schumann, poesia di Byron (tradotto dal Maffei). L'esito corrispose alla serietà degli intenti.

*** Per iniziativa dell'Accademia del R. Istituto Musicale, si è costituita una Commissione per commemorare *il centenario della riforma melodrammatica fiorentina*. Detta Commissione — che si è divisa in due frazioni, una dedicata agli studi storici, l'altra agli studi musicali — è composta dei signori: Mabellini comm. prof. Teodulo, *presidente onorario;* Tacchinardi prof. Guido, *presidente;* Conti comm. prof. Augusto, Corazzini avv. G. Odoardo, Cortesi cav. prof. Francesco, Gandolfi cav. prof. Riccardo, Paoli cav. prof. Cesare, Saltini cav. professore G. Enrico, Scontrino prof. Antonio e Bicchierai prof. Luigi, *segretario.*

Per ora è stata stabilita la pubblicazione di un volume racchiudente documenti storico-musicali riferibili alla *riforma* ed un grande Concerto storico-cronologico percorrente le diverse trasformazioni del Melodramma.

Questa commemorazione avrà luogo prima che spiri l'anno 1894 (stile fiorentino).

Necrologie.

Massa Nicolò, valente musicista ed autore di varî melodrammi, nato a Calice Ligure nel 1854, morto in Genova il 24 gennaio.

Sax Antonio Giuseppe Adolfo, celebre fabbricatore di strumenti e inventore del *Saxofono*, nato a Dinant il 6 novembre 1814, morto l'8 febbraio.

Arieta Jean Emilio, professore di composizione al Conservatorio di Madrid e riformatore della *Zarzuela*, nato a Puente La Reina nella Navarra il 24 ottobre 1823, morto a Madrid il 12 febbraio.

Bulow Guido Hans von, nato a Dresda l'8 gennaio 1830, morto il 12 febbraio (vedi *Arte contemporanea*).

Fahrbach Filippo, compositore di musica da ballo, nato nel 1843 a Vienna, morto il 15 febbraio.

Sivori Ernesto Camillo, celebre violinista, nato il 25 ottobre 1815, morto in Genova, sua città natale, il 19 febbraio.

Barbieri Francisco Asenjo, il più popolare compositore di *Zarzuele* della Spagna, nato il 3 agosto 1823 a Madrid, morto a Madrid il 2 marzo.

Varie.

*** A Liverpool, il 3 febbraio, fu tentata, crediamo per la prima volta, l'esecuzione del *Faust* di Berlioz in forma operistica, superando abbastanza felicemente le enormi difficoltà del meccanismo scenico (si pensi alla « Corsa all'abisso » !).

*** Nel mese di gennaio al Conservatorio di Bruxelles si eseguì sotto la direzione del Gevaert il *Magnificat* che G. S. Bach compose nel 1723.

L'importanza di questa esecuzione sta in ciò, che al capolavoro del Bach fu serbata la orchestrazione originale, avendo il Gevaert appositamente fatto rico-

strurre su modelli del tempo gli oboe d'amore e le trombe-clarino usati nel settecento.

*** L'inno ad Apollo scoperto in questi ultimi tempi a Delfo fu ora trascritto ed eseguito pubblicamente. Una prima esecuzione ebbe luogo ad Atene il 29 marzo per cura della Scuola Francese, ed il 12 di aprile fu eseguito a Parigi nella Scuola di Belle Arti alla seduta generale dell'Associazione per l'incoraggiamento degli studi greci in Francia.

L'audizione fu preceduta da una conferenza del sig. Teodoro Reinach.

L'inno data dal III secolo avanti l'êra cristiana. È attualmente il più importante pezzo di musica greca che sia giunto fino a noi, come quello che appartiene ad un periodo più prossimo della grande epoca classica, ed ha un maggior sviluppo di quelli fin qui posseduti. È scolpito in due grandi blocchi di marmo, e contiene 23 linee di testo (circa 80 misure di un movimento moderato in 5 tempi); però non è del tutto completo; la fine dev'essere scritta su una terza pietra, che non è ancora stata trovata.

La trascrizione in note moderne fatta dal Reinach è stata approvata dal Gevaert.

*** Il prof. Luigi Torchi è stato eletto presidente della R. Accademia Filarmonica di Bologna

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Barrili F. — *Note ed appunti sul* Falstaff *di Verdi.* — Torino, Tip. Baravalle e Falconieri, in-16° (L. 0,30).

Bertelli D. — *Anatomia comparata della membrana del timpano* (negli « Annali delle Università Toscane », tomo XIX). — Pisa, Nistri, in-4°.

Bonuzzi A. — *Metodo teorico-pratico di canto gregoriano.* — Solesmes, 1894, in-8° (L. 5).

Ferrari G. M. — *L'idea nel bello musicale.* — Roma, Tip. delle Terme Diocleziane, in-8° (Estratto dalla « Rivista Italiana di Filosofia »).

Gaspari G. — *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, vol. III. — Bologna, Romagnoli dell'Acqua, in-8°.

Mandelli A. — *Carlo Bignami e Nicolò Paganini.* — Milano, Ricordi, in-8°, con 2 ritratti (L. 1).

Matteini R. — *Brevi cenni sullo studio del pianoforte e Considerazioni sui Programmi di Magistero dei RR. Conservatori.* — Livorno, S. Belforte, in-16° (L. 0,80).

Mocenigo G. — *I teatri moderni di Vicenza dal 1650 al 1800, o, dei due teatri distrutti* di Piazza e delle Grazie. — Bassano, Tip. Sante Pozzato, in-16°.

Montanelli A. — *La canzone popolare e l'indirizzo musicale moderno.* — Forlì, Tip. Democratica, in-16°.

Orsi D. — *Perchè si va a teatro.* Conferenza tenuta il 26 marzo 1893 al Circolo Filologico di Torino. — Milano, Ricordi, in-16°.

Poletti L. — *Lettera inedita critico-apologetica sopra il teatro della Fortuna di Fano.* — Fano, Soc. cooperativa, in-12°.

Polidoro F. — *Le origini del melodramma in Italia* (nel vol. XXIII degli « Atti dell'Accademia Pontaniana »). — Napoli, Tip. della R. Università, in-4° (L. 15).

Pollini C. — *Terminologia musicale tedesco-italiana.* — Torino, Fratelli Bocca, in-16°, leg. (L. 1,50).

Ricchetti A. — *Note wagneriane* (Bayreuth 1892-Monaco 1893). — Milano, M. Kantorowicz, in-16° (L. 1).

Saggi (Primi) d'un neo-librettista. — Bergamo, Tip. Corsi e Benzoni, in-8°.

Tebaldini G. — *La musica sacra in Italia.* — Milano, G. Palma, in-16°.

Valdrighi L. F. — *Musurgiana* (serie II, n. 1). Cataloghi della musica di composizione e proprietà del maestro Angelo Catelani, preceduti dalle sue memorie autobiografiche. — Modena, 1894, in-12° (L. 3).

Valentini A. — *I musicisti bresciani e il Teatro Grande.* — Brescia, Malaguzzi, in-8° (L. 4).

Wagner R. — *Opera e Dramma.* Traduzione e note di L. Torchi. — Torino, Fratelli Bocca, 2 vol. in-16° (L. 6).

FRANCESI

Bellaigue C. — *L'année musicale et dramatique 1893.* — Paris, Delagrave, in-16° (fr. 3,50).

Blum E. — *Journal d'un vaudevilliste (1870-71).* — Paris, Calman Lévy, in-18° (fr. 3,50).

Castex A. — *Hygiène de la voix parlée et chantée.* — Paris, Masson, in-12° (fr. 2,50).

Combarieu J. — *Les rapports de la musique et de la poésie considérés au point de vue de l'expression.* — Paris, Alcan, in-8° (fr. 7,50).

Danhauser A. — *Premiers éléments de musique et chants pour les petits enfants, d'après le programme de la ville de Paris.* — Paris, Hachette, gr. in-8° (fr. 1,50).

Font A. **Favart.** — *L'Opéra Comique et la Comédie Vaudeville aux XVII et XVIII siècles.* — Paris, Fischbacher, gr. in-8° (fr. 10).

Habay F. — *Unité de la voix. Méthode synthétique du chant et de la parole.* — Paris, Quantin, in-18° (fr. 3,50).

Hart G. — *Le violon, les luthiers célèbres et leurs imitateurs.* Traduit de l'anglais par A. Royer. — Paris, Rouam, in-8°, avec 60 gravures (fr. 12).

Imbert H. — *Portraits et Études* (C. Franck - C. M. Widor - E. Colonne - J. Garcin - C. Lamoureux - Le *Faust* par Schumann - Le *Requiem* de Brahms - Lettres inédites de G. Bizet). — Paris, Fischbacher, in-18° (fr. 6).

Jullien A. — *Musiciens d'aujourd'hui.* 2me série, avec 20 portr. et 40 autogr. — Paris, Librairie de l'Art, in-12° (fr. 5).

Kufferath M. — *Tristan et Iseult.* Essai de critique littéraire, esthétique et musicale. — Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 5).

Sambin V. — *Petit traité d'instrumentation élémentaire: harmonie et fanfare.* Paris, Lafleur (fr. 4,50).

Schumann R. — *Écrits sur la musique et les musiciens* (Bach - Cherubini - Beethoven - Cramer - Hummel - Spohr - Meyerbeer - Rossini - Schubert - Lyof - Berlioz. - Mélanges). Trad. par H. de Curzon. — Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 3,50).

Sergy E. — *Fanny Mendelssohn, d'après les mémoires de son fils.* 2me édit. — Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 5).

Soubies A. — *Almanach des spectacles 1893.* — Paris, E. Flammarion, in-12° (fr. 5).

Soubies A. — *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages. De la 1ère de la* Dame Blanche *à la 1000ème de* Mignon. *1825-94.* — Paris, Fischbacher, in-4° (fr. 6).

Widor Ch. M. — *Vieilles chansons et rondes pour les petits enfants, notées avec accomp. faciles.* Illustrations de M. B. de Mouvel. — Paris, Plon, in-4° obl. (fr. 10).

Wolzogen H. (de) — *Tristan et Iseult de R. Wagner. Guide sur la légende, le poème et la musique.* Trad. de l'allemand. — Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 3,50).

TEDESCHI

Allihn Max. — *Einiges üb. Harmoniumbau, Harmoniumspiel,* m. Abbildgn. u. Notenbeispielen. — Berlin, C. Simon, in-8°.

Engelke L. — *Neues System der Musikschrift, nebst Suppl. enth. die Transcription in das neue System wohlbekannter Musikstücke.* — Bremen, Schweers et Haak, in-4°.

Erk L. — *Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder nach Wort und Weise aus der Vorzeit u. Gegenwart gesammelt u. erläutert.* — Leipzig, Breitkopf u. Härtel, gr. in-8°.

Erk L. — *Deutscher Liederhort, neubearb. u. forgesetzt v. Frz. M. Böhme.* 2 Bd. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel, gr. in-8° (M. 12 —).

Frank O. — *Sammlung 4stimm. Männerchöre f. Krieger-Militär- u. andere patriot. Vereine.* — Berlin, W. Moeser, in-8°.

Haberl Fr. X. — *Giovanni Pierluigi da Palestrina u. das Graduale Romanum der editio Medicoea v. 1614. Ein Beitrag zur Geschichte der Liturgie nac dem Trienter Concil.* — Regensburg, F. Pustet, gr. in-8°.

Heintz A. — *Wegweiser durch die Motivenwelt der Musik zu R. Wagner's Bühnenfestspiel der Ring des Nibelungen.* — Charlottenburg, *All. Musik-Zeitung,* in-8°.

Hennig C. R. — *Ein Beiträg zur Wagner-Sache.* — Leipzig, F. Beinboth, in-8°.

Hesse A. — *Vierstimmiges Choralbuch f. evangelische Kirchen.* — Gütersloh, E. Bertelsmann, in-4°.

Hoffmann W. — *Der Richard Wagner-Taumel. Ein Mahnruf gegen den Verfall der Künste.* — Leipzig, Siegismund u. Volkening, gr. in-8°.

Jahrbuch des k. k. Hof-Burgtheater f. d. J. 1894. — Wien u. Leipzig, Literar. Anstalt, A. Schulze, in-8°.

Jahrbuch des k. k. Hof-Operntheaters in Wien f. 1894. — Leipzig, Literar. Anstalt, in-8°.

Jahrgang, illustr., des deutschen Volkstheaters in Wien f. 1894. — Leipzig, Literar. Anstalt, in-8°.

Katalog der Musikbibliotek Peters. I Abth.: *Theoretische Werke.* II Abth.: *Praktische Werke.* — Leipzig, Peters, in-8°.

Klauwell. — *Die Formen der Instrumental-Musik.* — Leipzig, Laurentic.

Kleinecke. — *Johann Strauss. Ein Lebensbild.* — Leipzig, Laurentic.

Laaser C. A. — *Gedrängte teoretisch-praktische Istrumentations-Tabelle f. militär-Infanterie-Musik.* — Leipzig, Merseburg C.

Liszt's F. *Briefe. Gesammelt. u. hrsg. v. La Mara.* 3 Bd. *Briefe an E. Freundin.* — Leipzig, Breitkopf, gr. in-8° (Mark. 16).

Musiklexikon, kleines, nebst Winken zur Erlangg. u. Bewahrg. der Kunstkennerschaft. — Berlin, Ries u. Erler, in-12°.

Neujahrsblatt der allgemeinen Musikgesellschaft in Zurich 1894. — Zurich, Fäsi u. Beer, in-4°.

Perfall E. — *Beitrag z. Geschichte der königl. Theater in München.* — München, Piloty et Löhle.

Pfohl, *Die moderne Oper.* — Leipzig, Reissner.

Pudor H. — *Die Aufgabe des deutschen Conservatorium.* — Dresden, Damm, gr. in-8°.

Pudor H. — *Zur Erklärung der* Cavalleria Rusticana. — Dresden, Damm, gr. in-8°.

Ramann L. — *Franz Liszt als Künstler u. Mensch.* II Abth.: *Sammlung u. Arbeit. Weimar u. Rom. Die J. 1848-1886.* — Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

Regisseur, der. Fachblatt f. Theater, Musik u. Kunst. Hrsg. u. Red. C. F. VAN HELL. V Jahrg. 1894. — Berlin, H. Steinitz.

Ritter H. — *Ueb. musikalische Erziehung. Ein Mahnwort an Eltern, Vormünder u. Erzieher.* — Dresden, Damm, gr. in-8°.

Ritter H. u. seine Viola alta. Wichtig f. alle Interessenten der Altgeige. 2 Aufl. — Würzburg, A. Stuber, gr. in-8°.

Rust F. W. — *Ein Vorgänger Beethoven's.* — Köln, P. J. Tonger.

Sandberger. — *Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter Orlando dei Lasso,* in 3 Büchern. — Leipzig, Breitkopf, in-8° (Mark. 3).

Schärf H. — *E. jüdisches Operntheater u. seine Primadonna.* — Czernowitz, H. Pardini, gr. in-8°.

Schärtlich I. C. u. **Lange.** — *Evangelisches Choralbuch m. Vor. u. Zwischenspielen f. die Orgel od. das Pianoforte zum Gebrauch bei dem öffentlichen Gottesdienst od. bei häusl. Andachten.* — Postdam, A. Stein, gr. in-4°.

Sieber F. — *Katechismus der Gesangkunst.* 5 Aufl. — Leipzig, I. I. Weber, in-12°.

Spengler L. — *100 ausgewählte vier- u. mehrstimmige geistliche Lieder, einfache u. figurierte Choräle, Psalmen, Hymnen u. Motetten-teilweise m. Orgel od. Harmonium Begleitung f. gemischten Chor.* — Cassel, R. Kaiser, in-8°.

Theater-Almanach, neuer, 1894. Hrsg. v. der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger. — Berlin, Nauck, gr. in-8°.

Thiunes F. — *Trauer-Gesänge f. 4 Männerstimmen.* — Trier, Paulinus Druckerei, in-8°.

Wagner R. — *Die Meistersinger v. Nürnberg.* Fcsm. Ausg. des Textes. — Mainz, B. Schott, gr. in-4°.

Wolf. — *Gesammelte Musikästetische Aufsätze.* — Stuttgart, Grüninger.

Wüllner F. — *Chorübungen der Münchener Musikschule.* Neue Folge. *Mustersammlung 5 bis 16 stim. Gesänge aus dem 16, 17 u. 18 Jahr. Partitur.* — München, Th. Ackermann, in-8°.

INGLESI

Abdy Williams C. F. — *A short historical account of the degrees in Music at Oxford and Cambridge, with a chronological list of graduates in that faculty from the year 1463.* — London, Novello, in-12° (s. 6).

Culverhouse E. — *A history of music and musicians, from the Renaissance to the Present Time.* — London, Allman, in-12°.

Cusack J. — *Lectures on music.* — London, City of London Book Depot, in-8°.

Glen A. — *How to accomgany. A gaide to the artistic accompaniment of any musical composition from the simplest ballad to the most difficult of modern Works.* — London, R. Cocks and Co., in-4° (s. 5).

Holland's Edwin *Method of voice production.* — London, R. Cocks and Co., in-4° (s. 4).

Hope R. C. — *Medioeval Music. An historical Sketch.* — London, Elliot Stock, in-8°.

Keeton. — *Church and cathedral choristers' singing Method.* — London, R. Cock, in-8° (s. 2).

Parry C. H. H. — *The Art of Music.* — London, Trubner and Co., in-8°.

Richardson M. I. — *Elements of music, harmony and musical form. With an introduction by* Georges Riseley. — London, Rivington, in-8°.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Alphéraky A. — Op. 11. Trois Mélodies pour Chant et Piano (M. P. Belajeff, Leipzig).

Il testo è in lingua russa e francese.

Antipow Costantin. — *Composizioni per pianoforte* (M. P. Belajeff, Lipsia).

Op. 3. Variations sur un thème original.
» 5. 5 Morceaux: Romance, Étude, Burlesque, Prélude, Étude.
» 6. 4 Morceaux: Valse, Nocturne, Intermezzo, Impromptu.

Benoit Peter. — *Poème Symphonique* pour Flûte et Orchestre en trois parties: A) *Feux follets*, B) *Mélancolie*, C) *Danse des follets*. Réduction au Piano par Lucien Vieuxtemps (Bruxelles, Schott frères).

— *Ave Maria*, texte latin, français et allemand (Schott frères).

Il poema sinfonico non è gran cosa per idee e lascia abbastanza scorgere che esso fu scritto nell'anno 1865. L'*Ave Maria* si direbbe una semplice rappiccatura di frasi fatte, e non meritava davvero d'essere pubblicata per Soprano, Mezzo-Soprano e Baritono, per tre voci di donna, per Organo od Harmonium, e per Organo e Violino o Violoncello.

Blumenfeld Félix. — *Composizioni* (M. P. Belajeff, Lipsia).

Op. 5. Cinq Mélodies pour Chant et Piano, testo russo e francese:
N. 1. « *Ah! que ne puis-je vous montrer* ».
» 2. *Le Rocher*.
» 3. « *Ai-je entendu ta voix* ».
» 4. *La fille de Jephté*.
» 5. « *Viens donc à moi* ».

Per Pianoforte:

Op. 8. Variations caractéristiques sur un thème original.
» 11. Mazurka.
» 16. Valse. *Impromptu*.
» 17. Préludes. Cahier I (N. 1-6), II (N. 7-12), III (N. 13-18).

In questi lavori il Blumenfeld ci appare compositore pianista non volgare. Seguace dei musicisti romantici del pianoforte, egli dimostra serietà d'intendimenti; non sempre però gli vien fatto d'essere originale nell'idea melodica. Il preludio in *mi* minore (N. 4 del 1° fascicolo) ad es., si direbbe suggerito da quello in *la* minore di Chopin e da alcune frasi dello Studio in *do* minore (*Grandi Studii*). Ricca è l'armonia ed assai elegante il meccanismo.

Borodine A. — Finale de l'*Opéra-Ballet inachevé* « *Mlada* », orchestré par par N. Rimsky-Korsakow (M. P. Belajeff).

L'istrumentazione a grande orchestra è molto accurata e di grande effetto.

Cui C. — *In modo populari:* Petite Suite N. 3 pour Orchestre, Op. 43 (M. P. Belajeff, Leipzig).

Questa *Suite*, scritta per piccola orchestra, comprende sei tempi. Come appare dal titolo si tratta di canti popolari, non sappiamo se autentici o se imitazione di canzoni popolari. È un lavoro pregevole e non senza grazia, forse un po' monotono a causa della semplicità dei temi e perchè non permettendo la forma della *Suite* un grande sviluppo tematico, malgrado l'arte del compositore non ne risulta abbastanza spiccata la personalità.

De Greef Arthur. — *Valse-Caprice* pour Piano (Bruxelles, Schott frères).

Appartiene al genere brillante da *Salon:* è pure pubblicata la trascrizione per 2 Pianoforti.

Dreyschock Félix. — *Andante religioso* transcrit pour Orgue par Alexandre Guilmant (Bruxelles, Schott frères).

Dubois Théodore. — *Messe Brève* en *la*, à 3 voix, Soli et Chœur, Soprano, Tenor, Basse (Pérégally et Parvy, Paris).

Di questa Messa, nobile nei concetti e costante nell'inspirazione, non sapremmo che dir bene.

Glazounow Alexandre. — *Marche de noces* pour grand Orchestre, Op. 21 (M. P. Belaieff, Leipzig).

Glandais F. — *Ave Verum*, Chœur à trois voix.

Le Novateur Musical.

1° Gautier-Descottes. — Offertoire, pour Orgue sans pédales.

2° Th. Decker. — Offertoire, pour Orgue (pédales ad libitum).

Liadow Anatole. — Mazurka: *Scène rustique près de la guinguette*, pour Orchestre, Op. 19 (M. P. Belajeff).

L'Orgue Moderne. — Publication spéciale de musique pour Grand-Orgue, paraissant quatre fois par an, sous la direction de Ch. M. Widor (Alphonse Leduc, Paris). 1e Livraison:

Louis Vierne. — Allegretto.

R. Libert. — Prière.

Ch. Tournemire. — Sortie.

A giudicare dal primo fascicolo, questa pubblicazione ci appare seria e promettente; e mentre le auguriamo prospera vita, la raccomandiamo a' nostri organisti.

Mackenzie A. C. — Op. 47, N. 1. *Highland Ballad* for Violin with Pianoforte accompaniment (Novello, Ewer, London).

Op. 47, N. 2. — Two Pieces: *Barcarola and Villanella*, for Violin with Pianoforte accompaniment (Novello, London).

Composizioni in cui si desidererebbe maggior originalità.

Marty Georges. — Deux Pièces pour Piano.

N. 1. Romance sans paroles.

» 2. Fantasie-Valse.

Paris, A. (Quinzard).

Niemann Rudolph. — Op. 34. Concert-Suite für Pianoforte (Collection Litolff, Braunschweig).

Praeludium, Sarabande, Alla Gavotte, Bourrée.

Op. 35. *Aus alter Zeit.* Gavotte für Pianoforte (Litolff).

Op. 36. Valse de Concert pour la main gauche seule (Litolff).

Composizioni scritte con molta eleganza.

Overbeck E. — Two Songs:

a) « *I' ve wept in Dreams* » words by Heine.

b) *A Slaee Girl's Song*, words by Ch. Kingsley.

(London, Robert Cooks).

Parkyns Beatrice. — Two Songs:

a) *In Dreams alone.*

b) *Spring love Song.*

(London, Robert Cooks).

Reinecke Carl. — *Bilder aus Süden.* Vier Fantasiestücke für zwei Pianoforte nach Op. 86 (Johann André in Offenbach).

N. 1. *Gondoliera.* N. 3. *Boléro.*

» 2. *Unter Cypressen.* » 4. *Neapolitanischer-Mandolinenspieler.*

Non nasconderemo ai lettori la mediocrità di queste composizioni.

Rimsky-Korsakow Nicolas. — Op. 33. Fantasie de Concert (*si* mineur) pour Violon et Orchestre sur des thèmes russes (M. P. Belajeff).

Op. 34. Capriccio espagnol pour grand Orchestre (M. P. Belajeff).

— *Le Sapin et le Palmier*, tableau musical pour une voix avec Orchestre.

Chi conosce la celebre Rapsodia spagnuola del Chabrier può farsi facilmente idea di questo *Capriccio* del Korsakow. L'interesse è tutto nell'istrumentazione bizzarra e nell'effetto ottenuto mediante il massimo contrasto di timbri. Qual valore si debba dare a questo genere di musica possono dirlo quanti in un concerto ne hanno sentito qualche saggio intercalato fra lavori di vera musica classica. Migliore impressione desta la Fantasia di Concerto per Violino ed Orchestra su temi russi: è una composizione caratteristica. Debole per invenzione è invece *Le Sapin et le Palmier.*

Rinaldi Giovanni. — *Nelle ore della sera:* 10 bozzetti pianistici (G. Ricordi).

N. 1. *Oh! Montanine belle!* Op. 126.
» 2. *Fissazione!* Op. 127.
» 3. *Danza delle schiave.* Op. 128.
» 4. *A sbalzi.* Op. 129.
» 5. *Passa un funerale.* Op. 130.
» 6. *Ti ricordi?* Op. 131.
» 7. *Il povero suonatore d'organetto.* Op. 132.
» 8. *Vegliando.* Op. 133.
» 9. *Alla sorgente.* Op. 134.
» 10. *Festa al villaggio.* Op. 135.

Schultz-Adaïewsky Ella von. — Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (N. Simrock in Berlin).

N. 1. Serenade.

N. 2. « *Leise zieht durch mein Gemüth* » (H. Heine).
» 3. *Erster Kuss.*
» 4. *Lethe.*

— *Fata Morgana*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (V. *Note bibliografiche*).

Silas E. Composizioni per organo (Londra, Novello).
Op. 118. Fantasia.
» 119. Antifona « O sacrum convivium » ed Interludio.
» 120. Preludio e Fuga.

Sono composizioni queste belle e degne di nota.

Taylor Franklin. — Progressive Studies for the Pianoforte (Londra, Novello).

Abbiamo ricevuto alcuni numeri di saggio di questa importante pubblicazione didattica e non esitiamo a raccomandarla all'attenzione degli insegnanti di pianoforte e degli studiosi. La raccolta completa comprenderà cinquantadue fascicoli, di cui trentanove sono già pubblicati. L'idea del compilatore, prof. G. Taylor, fu di scegliere e di classificare gli *studî* dei più autorevoli compositori del genere secondo la loro natura *tecnica:* studî per le cinque dita, scale, velocità, mano sinistra, figure in progressione, terze, seste ed ottave spezzate, trilli, note doppie, ornamenti, ritmo, ecc. In ogni categoria poi gli studî sono ordinati progressivamente; ed è questo il primo vantaggio di tale sistema che permette all'allievo di esaminare i varî aspetti con cui può presentarsi ogni elemento della tecnica pianistica e d'insistere in quel genere di difficoltà in cui egli ha maggior bisogno di fortificarsi. Ad un altro grave inconveniente arreca pure rimedio la presente raccolta, cioè alla fatica ed alla noia che risente l'allievo nello studio consecutivo di cinquanta o cento esercizi di uno stesso autore. Qui infatti, oltre al nome dello Czerny, che tiene il posto d'onore, incontriamo quelli di Clementi, Cramer, Bertini, Loeschhorn, Kalkbrenner, Duvernoy, Lemoine, Köhler, Mayer, Berger, Schmitt, Döhler, Berens, Rosellen, Wolff; e la varietà degli autori contribuisce allo sviluppo dell'intelligenza e del sentimento stilistico. In quanto all'accuratezza della revisione e della digitazione il nome del Taylor ci dispensa dagli elogi. Nitida è la stampa ed elegante è l'edizione.

Tebaldini G. — Dall'op. 3:

Offertorium « *Benedixisti Domine* » in Dominica III Adventus ad duas voces aequales, org. comitante

— Offertorium « *Veritas mea* » pro communi confessoris, ad duas voces aequales, org. comitante.

— Offertorium « *In te speravi Domine* » in Dominica XIII post Pentecosten, quatuor vocibus virilibus.

— Offertorium « *Angelus Domini* » pro feria II post Pascha, quatuor vocibus aequalibus.

— Offertorium pro Dominica Pentecostes, quatuor vocibus inaequalibus.

Queste composizioni, riunite in un solo fascicolo, sono edite dalla calcografia Musica sacra (Milano).

— Op. 7. Cantata religiosa a quattro voci miste con accompagnamento d'organo sopra parole del salmo 2° « *Quare fremuerunt gentes* » (Roma, Seminario Vaticano).

— Op. 4. Offertorium « *Intonuit de coelo Dominus* » Feria II post Pentecosten, tribus vocibus inaequalibus organo comitante (Editio Scholae Venetae Musicae Sacrae, Venetiis).

Thomson César. — *Passacaglia nach Händel,* für Violine mit Pianofortebegleitung.

— *Skandinavisches Wiegenlied,* für Violine mit Pianofortebegleitung (Liège, Léopold Muraille).

Autori antichi.

Böhme Ludwig Erk Franz W. — *Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren Deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart gesammelt und erläutert* (Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Hartel, 1893, 1 vol. in-8° di pag. 304).

Constant Pierre. — Musique exécutée aux fêtes nationales de la Révolution française (Chant, Chœurs et Orchestre) recueillie et mise en partition d'après les parties originales manuscrites ou gravées, et accompagnée de notices historiques (Paris, Alphonse Leduc). (V. *Recensioni*).

Dieci danze antiche trascritte per pianoforte da Giuseppe Martucci.

1. — G. B. Lulli. Gavotta nell'opera *Armida.*
2. — Minuetto nell'opera *Proserpina.*
3. — Giga nell'opera *Fetonte.*
4. — G. F. Rameau. Minuetto nell'opera *Castore e Polluce.*
5. — Passepied nell'opera *Castore e Polluce.*
6. — Minuetto nell'opera *Zoroastre.*
7. — C. Gluck. Siciliana nell'opera *Armida.*
8. — Tempo di minuetto nell'opera *Elena e Paride.*
9. — N. Piccinni. Tempo di gavotta nell'opera *Orlando.*
10. — A. Sacchini. Passepied nell'opera *Dardano.*

(Achille Tedeschi, editore, Bologna).

È una raccolta graziosissima: la trascrizione è molto elegante ed è corredata della digitazione.

Dunn Sinclair. — *The auld Scotch Songs and ballads* (Second series, part I and II). (V. *Note bibliografiche*).

Orlando di Lasso. — « *Tristis est anima mea* ». Motetto per cinque voci (Londra, Novello).

Wüllner Franz. — *Chorübungen der Münchener Musikschule* (München, Th. Ackermann, 1893-94, 5 vol. in-4°).

Opere teatrali.

Carman Marius. — *Les Bicyclistes en voyage,* opérette en trois actes de M. H. Chivot et H. Blondeau (Paris, Choudens fils).

Musica degna del soggetto.

Franck César. — *Hulda.* Opéra en quatre actes et un épilogue (Légende scandinave). Poème de Ch. Grandmougin (Paris, Choudens fils édit.).

Gaul Alfred R. — « *Una* » An allegorical romance. Cantata for four solo voices, chorus and orchestra, verse by Frederich Enoch (London, Novello, Ewer and Co.). (V. *Recensioni*).

Humperdinck E. — *Hänsel und Gretel.* Dichtung von Adelheid Wette geb. Humperdinck. Märchenspiel in drei Bildern.

Di quest'opera, che ha levato gran rumore nel mondo musicale, parleremo nel prossimo fascicolo.

Messager André. — *Miss Dollar*, Opérette en trois actes et cinq tableaux, de Charles Clairville et A. Vallin (Paris, Choudens fils). (V. *Recensioni*).

Pizzi Emilio. — *Gabriella.* A lyric drama in one act, italian libretto by Alfred Birne and Fulgonio, the english version by Mowbray Marras (London, Robert Cooks and Co.). (V. *Recensioni*).

Tasca P. A. — *A Santa Lucia.* Opera completa in-4°, col testo italiano e tedesco.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

MEMORIE

Salvator Rosa musicista e lo stile monodico da camera.

(DELLE ORIGINI DELLA MUSICA MODERNA) (1).

È suo amico, ed è pur seco adesso
Salvo Rosata, un uom della sua tacca;
Perocchè anch'ei s'abbevera in Permesso,
E pittor passa chiunque tela imbiacca;
Tratta d'ogni scienza, *ut ex professo*,
E in palco fa sì ben Coviel Patacca (2),
Che sempre c'hei si muove o pur favella,
Fa proprio sgangherarti le mascella.

Lorenzo Lippi, pittore e poeta anch'esso, così piacevolmente discorre del suo amico Salvator Rosa, nel suo notissimo poema *Il Malmantile*, quarto cantare, stanza 14ª (3). Ed è proprio vero. Il Rosa

(1) V. *Un predecessore di Alessandro Scarlatti e lo stile madrigalesco.* Ricordi, Milano.

(2) Coviello, cioè Iacoviello, maschera, che finge un bravo sciocco napolitano, la quale s'aggrottesca con fargli i baffi alla spagnuola col nero di brace, e però dice:

Tinto di brace l'una e l'altra guancia.

Comm. al *Malmantile,* undecimo cantare, stanza 51, Milano, 1807.

(3) Trascrivo le annotazioni fatte a codesta stanza nella mentovata edizione: « *Salvo Rosata*, cioè Salvator Rosa anch'egli dotto, e pittore eccellente; il cui

si mostrò sempre napolitano nella gaiezza, nella vivacità, nel pensiero, nella forma, ed ebbe una qualità, che spesso a noi meridionali fa difetto: l'assiduità e l'amore al lavoro. Forse pensava quello che fu detto più tardi da Porto Reale: « La fatica è un dovere d'ogni onesta persona, perchè abbiamo tanto tempo da riposare ».

Filippo Baldinucci, suo contemporaneo e conoscente, ricorda come l'illustre artista a' suoi svariati studii aggiunse quello dell'architettura; tutti i suoi biografi, niuno escluso, lo dicono bravo cultore dell'arte musicale, se bene avesse pe' musicisti una grande avversione, chiamandoli *ciarlatani*.

Il Carducci, con felice locuzione, osserva che: « in un giovane del paese d'Ovidio e Stazio e musico e pittore futuro è facile indovinare ».

Quale la coltura musicale del Rosa e chi gli fosse stato maestro è da tutti taciuto, e, forse, ignorato. Le fitte tenebre sono in gran parte diradate dalle composizioni di lui pervenute insino a noi.

L'inglese Burney, nel pregevole lavoro: *History of Music*, ebbe la fortuna di comprare in Roma, nel 1770, da un discendente del Rosa, che abitava nella casa dove il suo antenato visse e morì, un libro di musica, tutto scritto di sua mano, nel quale oltre a musiche importantissime dell'epoca, vi erano versi del Rosa musicati dal Cesti, dal Rossi e dal Bandini; di più otto cantate, poesia e musica del medesimo grande artista.

Il Burney, accertatosi dell'autenticità del manoscritto (1), col metterlo in confronto con gli originali delle satire e delle lettere,

---

valore è notissimo, mostrandolo abbastanza le di lui stimatissime opere, e quanto valesse nella poesia, si conosce da alcune Satire da lui fatte. Questo era amicissimo dell'autore: e fu causa, che egli tirasse avanti la presente opera (*Malmantile*), persuadendoli che era per goder l'aggradimento universale: e gli dette anche notizia de *lo Cunto de li Cunti*, pubblicato in que' tempi, dal quale il nostro poeta (Lippi) cavò molte cose ».

(1) G. A. Cesareo, nel suo lavoro sopra Salvator Rosa (Napoli, 1892), dice che il manoscritto del Burney non è apocrifo; e ne prova l'autenticità col fatto che vi si leggono dei versi, che altri, poi, credè disseppellire da un codice riccardiano di Firenze. Per la verità, ho a dichiarare che le lettere inedite del Rosa pubblicate dal Cesareo, quando era intento a comporre questa monografia, mi sono state di grande aiuto. Ultimo studio sul Rosa è quello della signora Bianca Gobbi: *Il seicento e Salvator Rosa*, Sondrio, 1893.

vistone l'eccezionale valore, riporta nella sua storia molti frammenti musicali, fra' quali nove dell'artista napolitano.

Il teorico Guglielmo Crotche, che, giovinetto, conobbe il Burney, nel suo trattato *Modelli di varii stili*, secondo volume, riporta alcuni di quei frammenti, per esempio agli studiosi.

Miss Masson ritrova in Italia un autografo dell'aria: « *Star vicino al bell'idol che s'ama* »; il Burney la dice appartenente alla quarta cantata. Siccome mancavano i versi della seconda strofa, Miss Masson prega il conte Pepoli di Bologna di comporli.

Il Circolo Musicale *Finsbury* di Londra, fra le composizioni antiche da camera, ebbe in dono, nel 1840, due melodie del Rosa; queste furono, con qualche rimaneggiamento alla parte dell'accompagnamento, stampate, dall'editore Novello, nella raccolta: *Antiche canzoni italiane*, e sono due canzonette, l'una: « *Vado ben spesso* », l'altra: « *Selve, voi che le speranze* ». Il Novello, per l'aria: « *Star vicino* », si attiene al manoscritto, portato dall'Italia dalla sua amica Miss Masson, e non al frammento accolto dal Burney nella sua storia. Lady Sidney Morgan, nella prima edizione della *Vita del Rosa*, 1824, nel ricordare i lavori musicali, giudica che per la invenzione e per la grazia melodica, essi vanno innanzi a quelli di molti rinomati maestri dell'epoca. Fra le melodie del Rosa la più nota è la canzonetta: « *Vado ben spesso* ». Come è stampata, consta di due parti; la seconda parte è aggiunta, perchè non trovasi nell'esempio del Burney (1). Come è riportata dallo storico inglese, si leggeva nella collezione di Giacomo Bartleman, 1833; Malchoir di Oxford, che più tardi ne divenne possessore, in una sua nota osserva: « Gli uomini di buon gusto saranno compiaciuti di vedere il celebre pittore S. Rosa così valente nell'arte musicale » (2).

L'editore francese Flaxand, in una raccolta di scelte melodie antiche e moderne, pubblica, con la seconda parte, la mentovata canzonetta: « *Vado ben spesso* ». Se la memoria non mi falla, venne cantata in un concerto musicale, in Napoli, da una eletta artista,

---

(1) Nel Museo Britannico, le diverse edizioni hanno la seconda parte aggiunta. La copia di più antica data è quella del Bishop (1848).

(2) Queste notizie mi sono state date dall'editore Novello di Londra, cui piacque far lunghe e scrupolose ricerche per giovarmi.

Alice Barbi. L'esimio pianista e bravo compositore Francesco Listz, nella sua opera: *Année de pélerinage, suite de compositions pour piano, Italie*, ha trascritto per pianoforte questa originalissima composizione.

In Italia, in Napoli, quali studii, quali ricerche si sono fatte sul Rosa musicista? Il migliore scritto sull'illustre napolitano è quello che il Carducci pose innanzi alle sue *Satire*, nell'edizione del Barbèra 1860. Da un tanto maestro le qualità dell'ingegno poetico del Rosa sono studiate con intelletto d'amore; se non che poco o nulla vi si apprende circa la virtù musicale di lui.

La musica a noi pervenuta, le notizie delle sue relazioni artistiche musicali, sparse qua e là nelle lettere, sempre avvalorate da' nomi de' musicisti notati nel manoscritto, l'attento studio comparato dei suoi lavori con gli altri del tempo, e un po' d'amore compaesano, mi hanno dato coraggio e lena a scrivere queste pagine. E siccome in sì fatti lavori, in cui il complesso è certo, ed i particolari, per la scarsezza de' documenti, si prestano, più o meno, al dubbio, dirò come certo quello ch'è certo, probabile, possibile quello che è probabile e possibile.

È rigorosamente storico che l'arte musicale del medioevo ignorasse la monodia, il canto a una voce, accompagnato da un'armonia strumentale (1).

I compositori si aggiravano in un circolo vizioso, stretti fra gli angusti confini del contrappunto. La melodia affettiva, la melodia a periodi simmetrici, come noi moderni la intendiamo, era sconosciuta. I lavori di codesti antichi maestri, più che la espressione di un sentimento individuale, si presentano con forme astratte e fredde, quasi un'algebra musicale, in quelle nessun segno particolare dell'anima (2).

---

(1) I canti monodici erano usati a scopo didattico ed educativo. V. *Enchiridion utriusque musicæ praticæ a Georgio Rhado, ex variis musicorum libris, pro pueris in schola Witebergensi*, 1551. Lo Zarlino compone esercizii scolastici per una sola voce, su i diversi toni del canto fermo. La musica *monodica* i teorici la ignorano o la sdegnano; nei loro scritti appare di *sfuggita*. V. Gérôme de Moravie in *De Coussemaker: Scriptores de musica mediævi.*

(2) Il teorico Pietro Ponzio, parmigiano, nel suo *Dialogo sulla Musica*, Parma, Erasmo Viotti, 1595, chiama invenzioni gli artificii contrappuntistici. La scelta del tema, pe' compositori, era un fatto occasionale, così prendevano a prestito tanto una intuonazione gregoriana, quanto una volgare canzone, e vi compone-

Nella *Biblioteca classica* di Giorgio Draudio, Francoforte, 1625, e nel primo volume: *Rubrica musicorum vocalium*, e nel secondo, un catalogo di tutte le opere scientifiche, letterarie ed artistiche stampate in Europa nel secolo XVI, fra le centinaia di composizioni musicali, niuna è a voce sola; è a notare anzi una canzonetta a venti parti di Geronimo Pretorio, Amburgo, 1618.

Se parve un prodigio il primo apparire del contrappunto da far dimenticare la monodia, a mano a mano che quello si fece artifizioso, dalla coscienza popolare non fu compreso più. Una nuova arte si chiedeva che avesse parlato alla fantasia ed al sentimento. La monodia è la base della nuova arte.

Da Firenze si annunzia la buona novella. Il Caccini, il Peri ed Emilio del Cavaliere sono gl'inventori del *canto recitativo;* sostengono essi che il valore artistico musicale è quello di dover rendere principalmente il significato della parola e non altro.

Non v'è esempio nella storia di una rivoluzione artistica così necessaria come quella avvenuta nel 1600 nella nostra Italia. Un *canto recitativo*, o per meglio dire la *parola musicata*, valse a far vacillare il forte e grandioso edifizio della polifonia vocale (1). È qui il luogo di ricordare che una delle più splendide manifestazioni wagneriane, il *Sigfrido*, è tutta a base monodica. In più di cinquecento pagine, di polifonia vocale a due parti non si trovano che pochissime battute.

---

vano sopra imitazioni, fughe e canoni. Il fiammingo Josquin des Prés compone una messa a quattro voci detta: *Missa Herculis dux Ferrariae*, su cinque note: *la, sol, fa, re, mi*. Lo storico Bontempi, invece, sceglie per tema il canto di un volatile e vi adatta un contrappunto fugato.

(1) « Il miglioramento della musica per la Monodia è notabile, perchè oltre « la finezza de' componimenti, alla quale, ad esempio del Caccini, s'è atteso al- « quanto più che prima non si faceva, vi si sono modulate azioni sceniche e « dialoghi fuori di scena, che dilettano grandemente nello stile detto Recitativo, « e la qualità dell'espressione (parte molto importante nella musica operativa) « s'è raffinata assai e cresciuto il decoro... » *Comp. del Trattato de' Generi e dei Modi della Musica* di G. B. Doni. Roma, And. Fei, M. d. c. XXXV.

« La Monodia, o sia Canto di una sola voce, fu uno de' singolari mezzi, con « cui pensarono (i Fiorentini) più facile per ottenere il loro intento, onde la divi- « sero parte in Recitativo, e parte in Aria. In fatti, essendo il Recitativo un « discorso cantando, o un cantare discorrendo, egli è più atto per sè stesso a « muovere gli affetti... » *Storia della Musica* del p. Martini, Tomo secondo, Dissert. terza, nota 35ª.

Da Firenze la monodia passa in Roma. Giuseppe Cenci, detto *Giuseppino*, adornò di più la melodia cacciniana (Doni, *Comp. de' Generi e dei Modi*). Paolo Quagliati, maestro di Pietro della Valle, nel 1606 dà bella prova dello stile recitativo da teatro nelle sue composizioni; si fanno popolari le cantilene napolitane e siciliane (1).

Francesco Lambardi, maestro della real Cappella Vicereale di Napoli, nel suo libro di *Villanelle* a più voci, stampato nel 1607, porta delle arie a voce sola per tenore, ed è tanto ammiratore dell'arte fiorentina, che dispone in contrappunto il tema di un'*aria di Firenze:* « *Itene all'ombra degli ameni faggi* », e l'aria stimo sia composizione del Caccini (2).

I progressi delle forme monodiche da camera furono continui, e molti maestri posero tutto il loro ingegno a perfezionarne la melodia; queste composizioni c'iniziano, come dice il Gevaert, nel primo balbettare della lingua musicale moderna (3).

All'antico *madrigale*, che ha per base il contrappunto, succede la *cantata;* questa fu tutta narrativa, divisa in più recitativi ed arie. Il Rosa sente e comprende la nuova arte e compone le sue cantate per voce sola.

***

Nacque il Rosa nel villaggio dell'Arenella, presso Napoli, al 21 o 22 luglio del 1615; suo padre, Vito Antonio, ottenne, per via di favore, di metterlo a studio in un collegio de' padri Somaschi. Ma poichè le esercitazioni dialettiche ed il filar sillogismi non garbavano

---

(1) Pietro della Valle, *Della musica dell'età nostra* (1640). Il Kircher chiama il Della Valle peritissimo nell'arte musicale. Il Doni, *Della melodia dei cori tragici*, ricorda un duetto da lui musicato, tra Sofonisba e Massinissa.

(2) Il Caccini, con lettera diretta al conte di Vernio, con la data del 20 dicembre 1600, dice di aver musicata nel nuovo stile l'Egloga (del Sannazaro) *Itene all'ombra*. Il portamento melodico del tema, che si legge nella composizione del Lambardi, ricorda la maniera del Caccini.

(3) Trascrivo dal Gevaert i lavori de' più eletti compositori nel genere: Cagnazzi (1608), Sigismondo d'India e Chizzolo (1609), Iacopo Peri (1610), Negri (1611 e 1613), Raffaele Rontani, Dognazzi e Brunelli (1614), Marco da Gagliano (1615), Domenico Belli (1616) e Filippo Vitali (1617). V. i numeri 8, 22, 23 e 47 delle *Gloires de l'Italie* del Gevaert.

affatto a Salvatoriello, si dette, oltre quella del dipingere, a studiar l'arte musica, e ben presto divenne esperto nel sonare diversi strumenti, specie il liuto. Ebbe a compagno d'infanzia e di studi Marzio Masturzio.

È tradizione che nelle sere estive, seduti in riva al mare, i due amici si contesero la palma della vittoria nel cantare popolari e favorite canzoni. Una brigata d'imberbi amatori faceva corona a' due canori compagni, e la vittoria spesso sorrise al Rosa. Dotato d'una graziosa voce di contralto, sì graziosamente la modulava, che molte agiate famiglie lo vollero udire a cantare. Con Vito Antonio, suo padre, di frequente si recava in casa di un don Angelo Pepe, amatore dell'arte de' suoni e de' colori. Al suo animo, alla vista dei nostri ameni colli e de' verdeggianti prati, guadagnato dalla bellezza del cielo e del mare, sin da' suoi primi anni, tre sentimenti arrisero e lo fecero musicista, pittore e poeta ad un tempo.

Visse il Rosa nella città natale quasi ventiquattro anni; or, in questo scorcio di tempo, quali furono i maestri della nuova arte, che egli prese a modello; o, per meglio dire, quale era l'indirizzo artistico musicale in Napoli nella metà del secolo XVII? (1).

Il primo marzo del 1620 fu eseguita una gran *Festa teatrale*, nella sala del real palazzo di Napoli, per l'allegrezza della salute acquistata dalla maestà cattolica Filippo III d'Austria. La rappresentazione appartiene al genere della *cantata* in azione. Vi si trovano dei brevi *tersetti* e *quartetti*, *cori* ed *arie*. Compositori della musica da ballo Giacomo Spiardo, Andrea Ansalone; maestri di melodie Pietro Antonio Giramo, Francesco Lambardi e G. M. Trabaci.

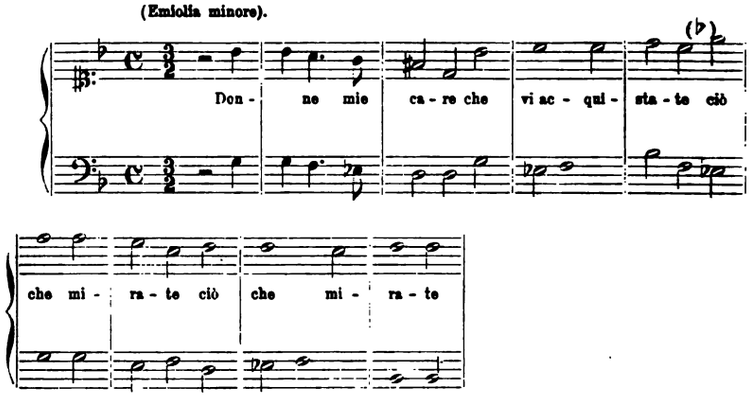
Due *arie* meritano speciale ricordo, quella di *Venere* del Trabaci: « *Donne mie care* »; l'altra di *Cupido* del Lambardi: « *Da quest'acque, da cui nacque* ». Il loro carattere melodico, pur ricordando lo stile fiorentino, da questo se ne allontana nel cadenzare per un certo colore ed andamento di canzone. Il sentimento tonale è ben fermato dal segno caratteristico armonico della *sensibile*, e l'anda-

---

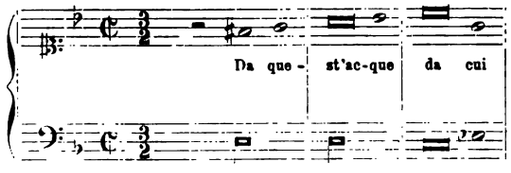
(1) Salvatore va la prima volta in Roma nel 1635; dopo esservi stato ammalato per circa sei mesi, ritorna in Napoli e vi resta sino al principio dell'anno 1637; riparte di bel nuovo per Roma, va in Viterbo, rivede la sua città natale, e dopo pochi mesi, si trova novellamente in Roma col primo dell'anno 1639.

mento della composizione del Trabaci piacque più tardi al Cesti che l'usò nell'*aria* di *Orontea*.

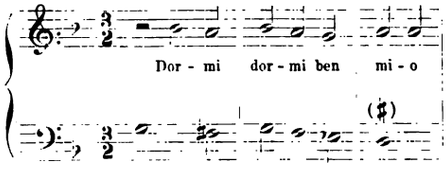
Aria di *Venere* (G. M. Trabaci, 1620).
(Emiolia minore).



Aria di *Cupido* (F. Lambardi, 1620).



Aria di *Orontea* (M. A. Cesti, 1649).



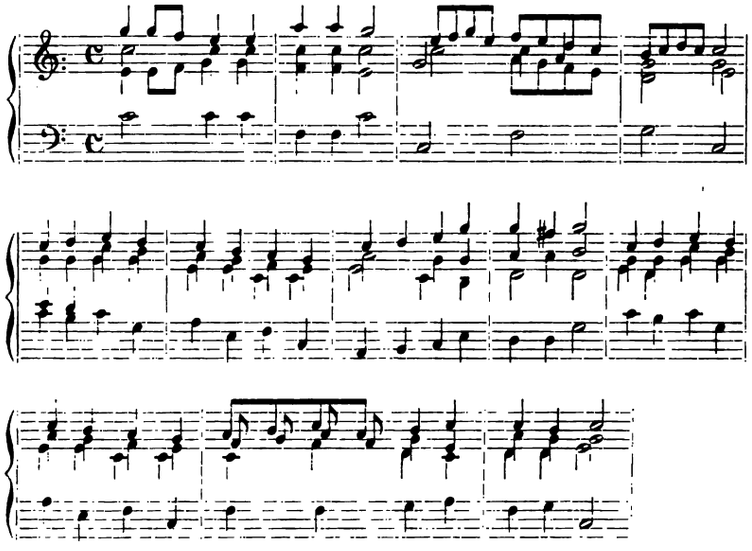
La musica da ballo, specie la *danza dei cigni*, per soli violini (quartetto), dello Spiardo, è fra le più belle di quel secolo (1).

In questa composizione le parti si muovono liberamente, senza

(1) Dello Spiardo non ho potuto conoscere altra musica, salvo quella composta per questa Festa teatrale; per quanto poca sia la produzione, parmi sempre artista degno di considerazione.

accavallarsi l'une sull'altre; per l'armonia, pel sentimento tonale e pel cadenzare, la farebbero credere di un'epoca a noi più vicina (1).

Danza de' Cigni (SPIARDO, 1620).



È facile dedurre, noi sappiamo Salvatore abbastanza destro e perspicace, amatore e cultore dell'arte musicale, è facile dedurre che il giovine artista non dovette ignorare le composizioni del Trabaci, del Lambardi, dello Spiardo e di altri maestri loro contemporanei. Seb-

(1) La descrizione della *Festa*, con le musiche che furono eseguite, fu stampata da Costantino Vitale MDCXX, ristampata per Tarquinio Longo. La musica da ballo, tutta a quattro parti, era sonata da quaranta varii strumenti. Danza della *Mendozza* dell'Ansalone — Ballo dei *cigni*, per soli violini, dello Spiardo (Le quattro parti sono così indicate: basso, tenore, soprano e violino) — Ballo dei *selvaggi*, sonato da strumenti a fiato, dello stesso — Tre arie dei *cavalieri*, con un piacevole andamento melodico, sonate da tutti gli strumenti, dell'Ansalone. Gli strumenti prescelti a suonare sono in rapporto al carattere del personaggio. Il dio *Pane* comparisce al suono delle *ciaramelle*. I *cavalieri* al suono delle trombe. I *Silvani* vengono in mezzo alla scena con *24 pastori con violini, al suono di sordellini*. Probabilmente si vorrà indicare il suono del violino col *sordino* oppure dei *piccoli violini*. Questa *Festa* è un prezioso documento pel tempo e per la musica napolitana prima dello Scarlatti.

bene a noi non pervenute, non è da mettersi tuttavia in dubbio che non fossero autori di molte altre composizioni del genere (1).

Così la nuova arte al Rosa fu nota per le opere di questi antichi nostri maestri, e si rivelò con espressione più elevata e drammatica nel conoscere i lavori de' più insigni compositori del tempo, che egli ebbe occasione di avvicinare in Roma ed in Firenze.

***

Il 1° gennaio dell'anno 1639 prende stabile dimora in Roma e mette casa in via del Babbuino.

Il Carducci dice: « Mai più dal tempo di Leon X era convenuta a Roma tanta copia di artisti (pittori) come sotto il pontificato di Urbano VIII ». Se la pittura era splendidamente rappresentata, del pari la musica. Giacomo Carissimi (2) e Luigi Rossi, napolitano (3), sono illustri capi della scuola romana del secolo XVII. Il Carissimi, insigne artista, perfezionò le forme monodiche del recitativo, la *cantata*, l'*oratorio*. Luigi Rossi, autore di un melodramma sacro: *Giuseppe figlio di Giacobbe*, è uno dei più antichi e bravi maestri di composizioni da camera. La canzonetta da lui scritta nel 1640: « *Or che la notte del silenzio amica* », ebbe gran voga in Roma, e fu

(1) Il Burney, nella sua storia, ricorda che fu eseguito in Napoli, nel 1646, il melodramma: *Amor non ha legge*, con musica di diversi autori. Il nuovo stile delle azioni sceniche ebbe bravi cultori in Napoli contemporaneamente alle altre regioni d'Italia. Nel 1654 fu rappresentata l'*Orontea*, melodramma dell'abate Cicognini, precedentemente musicato dal Cesti nel 1649, con musica di Francesco Cirillo; del medesimo si ha un' altra opera: *Il ratto di Elena*, di G. Paolella, eseguita nel 1655. Il Cirillo è chiamato dal Quadrio, celebre compositore.

(2) Il Caffi dice il Carissimi veneziano, ma pare che sia nato in Marino presso Roma nel 1604, morto nel 1674. Il Kircher, *Musurgia Universalis*, scrive di lui: « Jacobus Carissimus excellentissimus et celebris symphoneta... » Sono celebri le sue cantate: *Didone abbandonata*, *Maria Stuarda*. Un lungo frammento dell'Oratorio: *La figlia di Iefte* è riportato dal Kircher.

(3) Luigi Rossi è napolitano. Nei vecchi cataloghi della biblioteca Magliabechiana, ora Nazionale, è notata un'opera spirituale: *Giuseppe figlio di Giacobbe di Aloisii de Rossi, napolitano in Roma*. Il codice è smarrito, ma fu letto dal Burney; in esso vi era un'altra composizione dello stesso autore, una cantata sullo *Stabat Mater*, versi del Marini. Queste notizie gentilmente mi sono state date dal prof. cav. Gandolfi.

lodata molto da Pietro della Valle in una lettera alla Guidiccioni. Pregevole maestro di monodie ancora Domenico Manzocchi (1); due sue cantate sono ricordate con lode dai critici musicali; l'una: « *Planctus matris Euryali* », scritta nello stile recitativo; l'altra: « *Il pianto di Maria Maddalena* », versi del Marini, con cantilena passionata e ritmata.

Sebbene non maestro della specie, ricordo che il ferrarese Girolamo Frescobaldi stette in Roma dal 1614 al 1650, quale organista della Cappella della Vaticana. Pietro della Valle, suo contemporaneo, pel valore nel suonare l'organo, ebbe a chiamarlo: *Ercole in S. Pietro;* il Gevaert, per le composizioni, lo ha addimandato vero padre (*véritable père*) della musica strumentale prima dell'Haydn.

Il Rosa s'ebbe a trovare non poco a disagio fra tanti insigni maestri delle due arti sorelle, tormentato, come dice un suo biografo, da quel gran desio, che egli ebbe sempre, che da per tutto di lui si parlasse; pensò a ciò nuovo modo. Il Passeri fu spesso spettatore delle sue trovate balzane, presentandosi in pubblico con azioni ridicole sotto la veste di *Formica*, goffo personaggio da commedia (2). Non contento di questi esilaranti successi, nell' estate, nelle conversazioni private, cantava all'improvviso sopra temi giocosi proposti lì per lì, altre volte, nel suo parlare napolitano, accompagnandosi egli stesso col liuto, che meravigliosamente suonava (Pascoli). Sparsasi, riporto le parole del Pascoli, per sì fatti ornamenti la fama di lui per tutta Roma, ognuno lo cercava, ognuno lo bramava, ognuno lo voleva, e facilmente potè

---

(1) Il Manzocchi è autore di un melodramma, rappresentato in Roma nel 1626. S'intitola: *La catena d'Adone*, versi di O. Tronsarelli; l'argomento è cavato dal noto poema del Marini. Nella biblioteca del nostro Collegio di Musica è un esemplare a stampa del tempo.

(2) Nella commedia: *Riscatto d'amore* del cavalier Marty, veneziano, nuovamente ristampata — 1618 — il personaggio di *Formica* è un servo sciocco e ghiottone di *Farfallone, Capitano glorioso*, che ricorda il *Miles gloriosus* di Plauto.

Non deve meravigliare che gli artisti scendessero in piazza a motteggiare. Antonio Malatesti, poeta faceto, in Firenze, ora a Ponte S. Trinita, ora in Piazza S. Croce, ora alle scalee del Duomo, tre posti prescelti a tenzoni burlesche, veniva a tu per tu co' poeti del popolo, e si cantavano le più bizzarre, le più nuove e graziose cose che udir si potessero. V. *La Sfinge* di A. Malatesti con note di P. Fanfani, e la stanza 61ª del primo cantare del *Malmantile*.

poi far conoscere la singolare sua virtù anche nella pittura, e far ricercare colla stessa ansietà, l'opera della penna, non meno che del pennello.

La musica fu adunque, come in Napoli, così in Roma, un geniale mezzo, pel Rosa, di guadagnare la simpatia delle persone e mostrarsi a mano a mano eccellente nell'arte de' colori, arguto rimatore.

Si debbono riportare in questo tempo i suoi primi versi per musica, alcuni nel genere bernesco, chiamati dal suo biografo *schersi* (1).

Il Rosa, per invito fattogli dal Cardinale Carlo principe di Toscana, si mosse alla volta di Firenze, verso il 1640.

In Firenze, non si restrinse il Rosa all' amicizia con le persone dell'arte sua. Presa a pigione una casa presso la croce del Trebbio, questa divenne, come dice un po' enfaticamente il Baldinucci: Un'accademia delle più belle facultadi, l'istituzione della giocondità e 'l mercato dell'allegrezza. Ivi convenivano, per dirne alcuni, il Lippi, l'Apolloni scrittore di melodrammi, Francesco Rovai cavaliere dotto, poeta, musicista, pittore (2), Carlo Minucci, commentatore dottamente grave del *Malmantile*, Giuseppe Ricciardi, che fu amicissimo del Rosa, ed i signori Maffei, che conobbe precedentemente in Roma. In Firenze, e probabilmente in Volterra da' signori Maffei, conobbe due musicisti fiorentini, il Bandini e l'abate M. A. Cesti.

Il primo pare che guadagnasse del tutto la fiducia del Rosa, che l'ebbe in pregio di bravo maestro di melodie. In una sua lettera del 19 luglio 1645 al Maffei fa conoscere: « non porterò meco altra compagnia del sig. Bandini... aveva d'andare in Francia, ma la fortuna non ha voluto ». In questo anno mi attento di riportare che il Bandini musicasse la Cantata del Rosa (3): *Lamento*. Il Burney la riconosce quale una satira a' suoi tempi, ed io aggiungo che l'autore fa quasi

(1) Dopo aver lasciato correre in giro alcuni suoi scherzi per musica di varie idee per lo più morali, ed alcune tragiche, con uno stile facile, dolce e corrente, adattato alla proprietà del canto... Passeri, *Vite dei pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 al 1675*, p. 427. Ne dovette avere forse l'idea dal suo amico Antonio Abati, autore, oltre delle *Frascherie*, di scherzi, di commedie, oratorii e drammi per musica, stampati dopo la sua morte. Venez. M.DC.LXXVI.

(2) V. *Malmantile* con i commenti del Minucci, 4ª cantare, stanze 13 e 14.

(3) La Cantata trovasi al numero 11° nel manoscritto del Rosa.

un'autobiografia, chè narra tutti i suoi infortunii e le traversie, che ebbe a soffrire. Si lagna che non ha tregua il suo dolore, che lavora come un cane senza guadagnare nulla, che se fa il bucato piove, se si mette in mare, il mare s'adira; non ha villa, nè stanza, e gli altri hanno d'argento sino all'orinale (1). Oltre a' versi, si leggono, nella storia del Burney, dieci misure della composizione musicale del Bandini.

Nel 1646 Salvatore stette ad abitare in una villa del pittore Raffaele Landini in Val d'Arno, e seco aveva sempre il Bandini. Per ragioni troppo domestiche, il Rosa cacciò di casa il maestro fiorentino, e poco mancò che quegli non fosse ben bene bastonato (2).

In questo anno arriva il Cesti in Toscana.

L'abate Marco Antonio Cesti, nato in Firenze verso il 1620, fu educato nella scuola del Carissimi. Ricordi artistici dei suoi primi anni non sono a noi pervenuti, e cominciò ad acquistare rinomanza in Roma, nel 1640; sei anni più tardi è maestro di Cappella e cantore del gran Duca di Toscana.

Salvatore strinse cordiale amicizia con lui, ed in Volterra, presso i signori Maffei, stettero insieme per qualche tempo. Il frate francescano, da cantore di chiesa, si determinò a tentare l'agone teatrale; il Rosa volle condurre a termine le sue satire, e attese a comporre melodie.

La cantata *La Strega* fu da lui composta nell'occasione che trattava un argomento simile co' colori e, con tutta probabilità, nel 1646, in Volterra (3). Fu messa in musica dall'amico Cesti, ed era segnata al num. 10 nel manoscritto del Rosa. Ritornato Salvatore in Roma, con lettera del 15 maggio 1649 dice: « Avvisatemi che fa il Cesti e salutatelo a mio nome ». Il Cesti era tutto intento a musicare il

---

(1) V'è qualche piccola differenza tra il testo della cantata riportato da Burney, e quello del codice Riccardiano.

(2) Trascrivo parte di una sua lettera al Maffei in data del 24 maggio 1646: « Ho sbandito quell'infame del Bandini dalla mia grazia e dalla mia casa, per « aver già saputo i suoi mancamenti. Ringrazia il cielo e la prudenza de' miei « amici, che, se lo sapeva prima, l'avrei a quest'ora fatto accoppare, ma chi ha « tempo ha vita. »

(3) Con lettera al Maffei, da Roma, con la data del 15 dicembre 1656, nel ricordare il quadro delle *streghe* dice: « Sono ormai venti anni che lo feci ».

melodramma dell'abate Cicognini, *Orontea*, e, recatosi a Venezia, nel medesimo anno, l'opera ebbe uno splendido successo. Il primo pezzo di musica, che si leggeva nell'indicato manoscritto, era l'aria della protagonista, molto passionata e melodica.

In luglio del 1650, il fortunato maestro è in Firenze; il Rosa, ritornato in Toscana, scrivendo da Monterufoli al Maffei, in data del 3 dello stesso mese, dice: « Se mai vi abbattete con quel sig. Cesti, che una volta in Volterra era frate, et al presente gloria e splendore delle scene secolari (ricorda il successo dell'*Orontea*), fateli una raccomandazione da mia parte e diteli che studii nelle materie della musica, chè si farà grand'uomo, con patto però che lasci stare l'Anna Maria, la quale, come donna, dà canzoni a canzonette ». La raccomandazione del Rosa non ebbe alcun potere sull'animo dell'amico, chè continuò a mostrarsi poco adatto alla cocolla.

L'autore dell'*Orontea*, nel 1651, è di ritorno in Venezia, per farvi rappresentare l'altro suo lavoro teatrale: *Cesare Amante*. Salvatore segue con fraterno affetto i trionfi artistici dell'amico; da Roma, con lettera del 31 novembre 1652, gongolante di gioia, esclama: « Ho nuove del nostro Cesti, che in Venezia è divenuto immortale e stimato il primo che oggi componga in musica... ».

Ecco trovato il maestro del Rosa nell'arte musicale; con tutta persuasione diremo, che, come leggeva le sue satire a' dotti amici, e le emendava giusta le loro osservazioni, così, per le sue musicali composizioni, richiese il giudizio di un artista quale il Cesti.

Papa Alessandro VII, il primo gennaio del 1660, nominò cantore della Cappella Sistina l'abate Cesti. Questi, nel rivedere il suo illustre maestro Giacomo Carissimi, ed il Rossi, non è da dubitare, che non avesse fatto conoscere il Rosa a' due insigni capi della scuola romana.

Il Napolitano chiese nuove delle loro composizioni musicali. Al n. 8 del manoscritto era segnata una Cantata del Carissimi, con bellissimo recitativo; invece, a' numeri 6 e 7, due lavori del Rossi, uno de' quali, probabilmente, su versi del Rosa.

Un'altra relazione artistica ebbe in Roma con Marco Antonio Pasqualino, prima cantore soprano della Sistina, poi di teatro; un'aria di costui si legge al n. 9 del medesimo manoscritto.

Tutto l'anno 1660, il Rosa stette in Roma in cordiali ufficii col maestro fiorentino. A questo tempo mi attento riportare la composi-

zione di molte sue cantate, al certo gran parte della compilazione del suo manoscritto (1). In questo esemplare trovasi ancora una canzonetta molto piacevole di Giovanni Legrenzi, prete, ed una siciliana di Francesco Cavalli, tutti e due eccellenti autori drammatici (2).

Lady Morgan, nel suo libro, afferma che i versi della canzonetta fossero del Rosa; il Cesareo dice che, contemporaneamente al Cesti, Salvatore avesse conosciuto il Cavalli in Firenze. L'affermazione della scrittrice inglese parmi non abbia alcun fondamento storico.

Il Burney non ne fa parola nella sua storia, ed in nessun codice conosciuto si rattrova la mentovata poesia; in quella del Cesareo, invece, notasi un errore di fatto. Egli confonde il Cavalli maestro e laico, con un padre religioso dello stesso nome, ricordato dal Rosa in molte sue lettere, ed in quella, senza data, al Ricciardi, lo reputa bravo oratore sacro (3).

Che il Rosa avesse avuto l'opportunità di valutare il valore artistico del Cavalli è fuori d'ogni dubbio. Il *Giasone*, suo capolavoro, versi dell'abate Cicognini, dopo lo splendido successo ottenuto al suo primo apparire in Venezia, nel 1649, fu riprodotto in Firenze, 1652; in Bologna, 1653; in Napoli, 1654; in Roma, 1658 ed in altre città d'Italia. Data la incertezza e la confusione delle memorie, circa il soggiorno del Rosa in Toscana, questi, in Roma, o pure in Firenze, dovette assistere alla rappresentazione di questa opera musicale.

Trovo molto probabile che Salvatore abbia incaricato l'amico Cesti, che spesso si recò in Venezia, di fargli aver copia di qualche composizione del Cavalli e del Legrenzi.

---

(1) Il Novelli alle canzonette da lui pubblicate, approssimativamente assegna l'anno 1660: *About the year* 1660.

(2) Di queste due graziose composizioni, nella storia del Burney, l'una è a pag. 157, l'altra a pag. 158, vol. IV.

(3) Trascrivo parte della lettera: «Poteva la S. V. lasciare questa quadriegesima qualche predica del p. Cavallo». — Il musicista Cavalli ebbe nome Pier Francesco Caletti-Bruni, e si chiamò Cavalli dal nome del suo protettore Federico Cavalli, nobile veneziano. Nato verso il 1600, in Crema, fu prima cantore e poi maestro organista della Cappella Ducale, che occupò sino alla sua morte, avvenuta nel 1697. Una sola volta, e ce lo dice il Caffi, e ci volle il permesso del Doge, si allontanò dal suo ufficio e fu nel 1660, perchè chiamato dal cardinale Mazzarino, qual direttore delle feste musicali da farsi in onore di Luigi XIV, che sposava l'infanta di Spagna Maria Teresa.

Egli stesso, il Rosa, ad un Lanfreducci fiorentino, perchè richiestele mandava delle *arie* da lui composte (1).

Da una tanta sollecitudine nell'andare alla ricerca della nuova arte *monodica* va spiegato che questa si propagò con la rapidità del fulmine, ed oltrepassò le Alpi; la Francia, la Germania, l'Inghilterra e la Spagna l'accolsero con grande entusiasmo (2).

Di più, osserva il Burney, di molte centinaia di opere composte nel secolo XVII, in Italia, pochissime ne furono date alle stampe, ben poche per altro ne sono a noi pervenute.

Per onorare le nozze di Cosimo, che poi fu terzo fra i Granduchi di Toscana, con Margherita d'Orléans, il Cesti ebbe incarico di mettere in musica il melodramma *Dori* di G. F. Apolloni.

In sul principio del 1661, i due amici lasciarono Roma per recarsi in Toscana. Il Cesti restò in Firenze, per attendere alla sua opera; invece il Rosa fece dimora in casa de' signori Ricciardi, a Strozzavolpe, presso Poggibonsi.

L'Arciduca Ferdinando d'Austria, iniziatore della festa musicale, per mezzo del Cesti, invitò il Rosa ad assistere allo spettacolo teatrale. Eseguita da' più celebri musici del tempo, nella reggia di Pitti, la *Dori* ebbe una festosa accoglienza (3). L'Arciduca, come gli era riuscito pel Cesti, sperava di poter, con sue lusinghe, indurre il pittore napolitano di andar seco ad Inspruck. Il Rosa assistè all'imperiale spettacolo; ma ridursi al servizio del principe fu impossibile. Egli si compiaceva di aver ciò fatto: allo splendore della mensa imperiale, preferì mangiare i fichi d'Italia, vivere a sè stesso, ai

---

(1) V. lettera al Ricciardi del 6 luglio 1652.

(2) V. la lettera di Angelo Grillo abate di Praglia a Giulio Caccini, *Idea del Segretario del signor Bartolomeo Zucchi*, M.D.C.XIV. — In Londra, Girolamo Pignone, 1665, stampò delle canzonette italiane.

(3) Il Fétis la dice rappresentata, la prima volta, in Venezia, nel 1663. Ma è un errore di data. Tutti gli scrittori contemporanei affermano che fu eseguita in Firenze nel 1661. Lo storico francese crede la riproduzione dell'opera in Venezia, quale prima rappresentazione. Nella nostra Biblioteca musicale, probabilmente, vi sono non pochi pezzi dell'*Orontea* e della *Dori*. Dico probabilmente, perchè il nome dell'autore, Cesti, fu segnato dal defunto vice-bibliotecario Rondinella. Il manoscritto come scrittura musicale è antico, di più lo stile è di quel tempo.

proprii studii, senza le dorate catene della corte, suo unico vanto (Baldinucci).

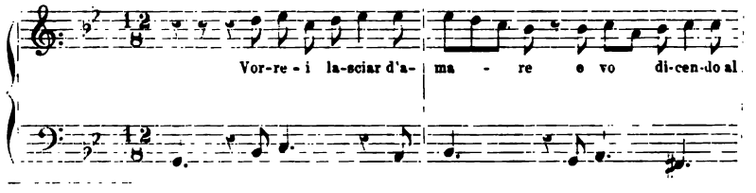
Il nostro artista, nel prendere commiato dal Cesti, certo non pensò ch'era l'ultima volta che stringeva la mano all'autore dell'*Orontea*.

Il Cesti, andato in Venezia nel 1669, non potè portare a termine l'opera *Genserico*, perchè colpito, a 49 anni, da morte (1).

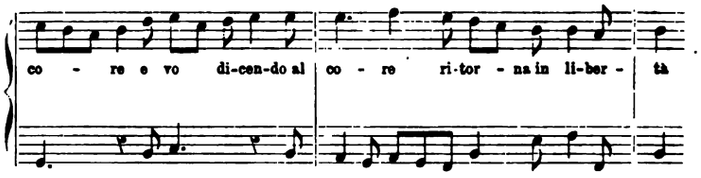
Il Rosa, con lettera al Ricciardi del 15 settembre 1668, temeva una qualche sventura, anzi, fa supporre che l'avesse preveduta per ragioni a lui note: « mi dispiace sentir che il Cesti sia per trasferirsi a Venezia, luogo che dovria sfuggire più che la peste, per non rammentare negli animi di coloro gli accidenti succeduti per sua cagione ».

Più che vecchio di anni, ma di lavoro, accasciato da non pochi dissapori artistici, Salvatore passa i suoi ultimi anni nella sua diletta Roma; fa dimora in sul monte Santa Trinita. Egli scende di rado nell'abitato; quando il tempo è sereno, se la passa a curiosare, visitando tutte le solitudini vicine; spesso, come riferisce il Passeri, a passeggiare in sulla cima del monte, con gran seguito di persone, e vi si contavano musici e cantori di prima classe.

Il padre Martini, nella sua storia della Musica, tomo secondo, dissertazione 39ª, nota 53ª, discorrendo le origini dell'arte drammatica moderna, che ebbe sua culla in Firenze, osserva: « La scuola romana fece rinascere nella musica la perfetta armonia, la scuola napolitana la vivacità delle idee ». Nelle composizioni del Rosa a noi pervenute, si nota il segno caratteristico della nostra scuola: la vivacità delle idee. Le melodie del Rosa, oltre a quello spirito di originalità, che egli pose in tutte le sue opere, hanno sempre una espressione geniale e piacevole; qua e là un sapore di comicità, che richiama alla memoria la nostra nativa cantilena. Il frammento: « *Vorrei lasciar d'amare* », a tempo otto-dodici, è proprio di noi meridionali.

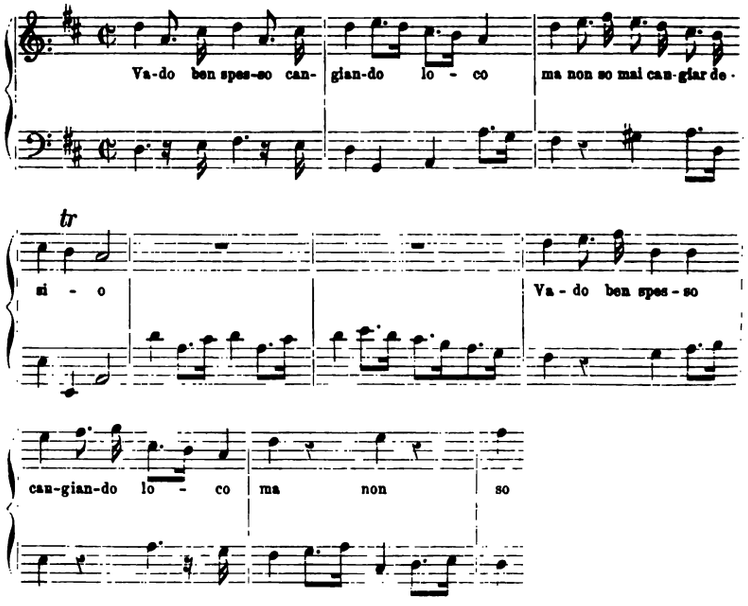


(1) L'opera fu portata a termine da G. D. Partenio.



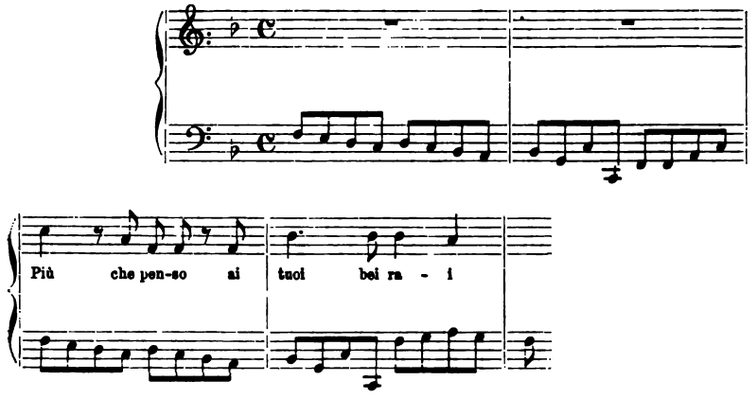
In quell'epoca le cantilene a base di *tersine*, come la *Siciliana*, erano molto in voga (1).

Le arie del nostro artista hanno pochissima o niuna virtuosità; il sentimento tonale è costante; neppur lontanamente, come nelle musiche del Cesti e del Cavalli, il pensiero di voler colorire drammaticamente la parola. Il *basso* d'accompagnamento, riportandomi sempre al Burney, è molto accurato e rende più viva la espressione melodica, specie quello dei due frammenti, l'uno: « *Vado ben spesso* »; e l'altro: « *Nemmen ti lascerò* ».

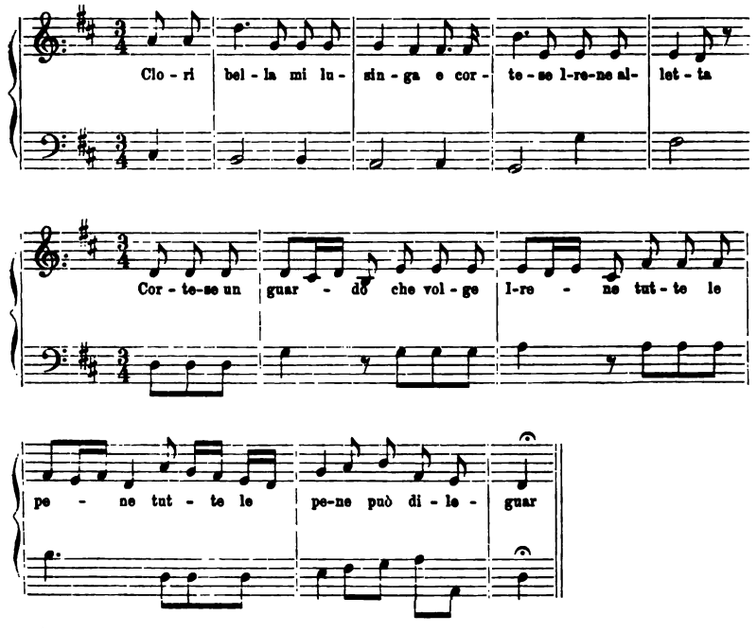


(1) Il Carissimi è autore di originalissime *siciliane*. Si abbia presente che le cantilene napolitane e siciliane si resero popolari in Roma nel 1607.

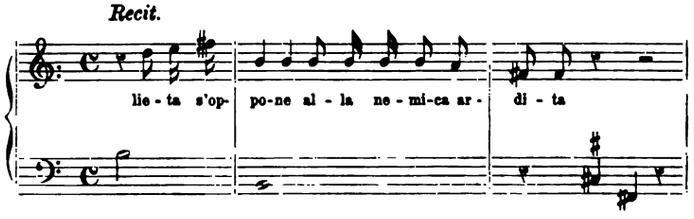
Uno dei più antichi esempi di *Basso continuo* è quello del Rosa nell'aria: « *Più che penso...* ».



Per la genialità e la grazia addito le due composizioni: « *Clori bella, mi lusinga* » e « *Cortese un guardo d'Irene mia* ».



Vi s' incontrano progressioni, o sequenzie con piacevole e facile disegno melodico. In un breve *recitativo* a noi pervenuto: « *lieta si oppone alla nemica ardita* », si ha la cadenza classica del recitativo italiano, che tuttora usiamo. Essa distacca del tutto il *canto recitato* dall'*aria* (1).



Quale è il rapporto tra la musica del Rosa e lo stile de' maestri contemporanei?

Storicamente la musica moderna prende origine in Firenze verso il 1580, e si estende, press'a poco, sino al 1630; succede la scuola veneto-romana, che arriva alla fine del secolo. Ultima, sempre nazionale, la scuola napolitana, fondatore Alessandro Scarlatti (2).

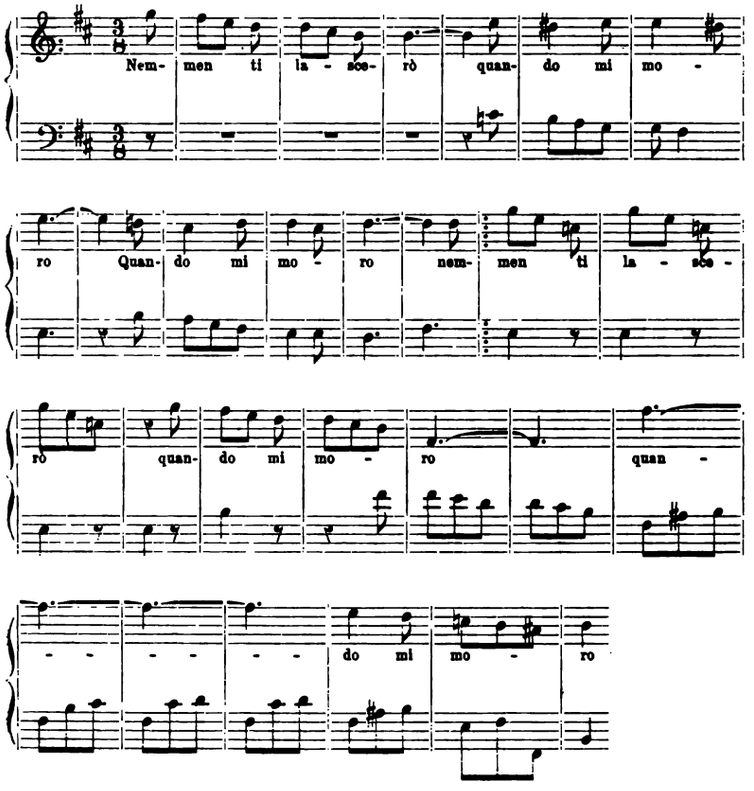
La musica del Rosa, pur ricordando la scuola romana, o per meglio dire il Carissimi, ha de' punti di contatto con quella napolitana. Così, nel bellissimo frammento: « *Nemmen ti lascerò* », mostrasi, timi-

---

(1) Esempio de' più antichi di codesta cadenza, forse il primo, si legge nell'*Erminia sul Giordano* di Michelangelo Rossi, detto *del violino*, opera che fu rappresentata nel 1625. Nel *recitativo* di Tancredi, atto 2°, *Me lasso! io non la trovo*, il canto resta sospeso, e si compie la *cadenza* dall'accompagnamento.

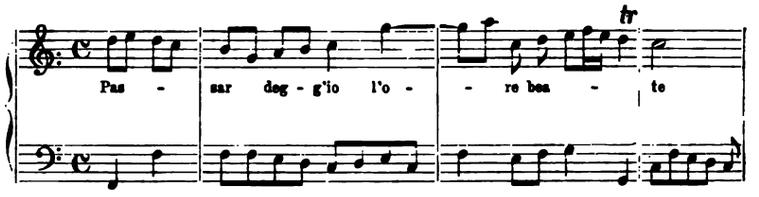
(2) Il Paisiello ed il Cimarosa sono gli ultimi rappresentanti della schietta tradizione napolitana del secolo XVIII. Il periodo, che il Wagner disse del *Canto*, è rappresentato dal Rossini, dal Bellini e dal Donizetti. Segue il periodo detto dal Gevaert *cosmopolita*, meglio *eclettico*. Fattore principale è l'influenza esercitata dalla Francia sull'arte musicale. L'Italia è rappresentata dal Cherubini e dallo Spontini; ad una altezza impareggiabile il *Tell* del Rossini. Il Meyerbeer guadagna fama imperitura nella storia dell'arte col *Roberto il diavolo*, *Gli Ugonotti*, ed *Il Profeta*. Il periodo moderno è iniziato con un forte spirito di reazione dal Wagner. Egli non ha voluto sapere di codesto ecclettismo, il quale conteneva in sè i pregi delle due scuole, italiana e tedesca, e volle mostrarsi con fisonomia del tutto nazionale. Se il Wagner sapientemente oprò, una giovine scuola scioccamente in tutto lo imita, tranne in questo suo onesto pensiero.

damente è vero, la nota lunga pergolesiana, sapientemente insistente la *seconda minore*, quale sesta del quarto grado, tutta paesana.



Il cadenzare della sua melodia, dei diversi incisi, non ha niente che ricordi i maestri del periodo fiorentino. Questi antichi maestri, costantemente con una intuonazione chiesastica, cadenzavano, posavano sul *secondo grado* per cadere in sulla *tonica*.

Nelle composizioni del Rosa, il cadenzare, invece, è vivo e vario, spesso una ricerca armonica, portamenti melodici del tutto vocali, che ce lo fanno supporre bravo virtuoso, e giustificano perchè tutti amavano di udirlo a cantare. Nella *cadenza* della cantata: «*Selve voi*», è notevole la dissonanza di *nona*, che ascende per forza di melodia; ne dovette avere l'idea da una composizione di Luigi Rossi.



Non mi si tacci che io sia guadagnato da troppo amore paesano. Leggete i frammenti del Rosa serenamente, metteteli in confronto con le composizioni dei più bravi maestri nel genere da camera, quei frammenti avranno sempre la caratteristica di essere spesso originali, piacevoli e graziosi. Fortuna volle che il Rosa scrisse le sue composizioni come il suo animo dettava; se bene colto nell'arte de' suoni, non ebbe forse alcun pensiero di volersene mostrare maestro. Ei cantò piacevolmente per guadagnare il core di una bella romanina, ed or la chiamò Clori ed ora Irene.

Non fu giusto nel giudicare il valore de' suoi contemporanei, nella nota satira sulla *Musica*. Inteso a valutare il musicista, mi son passato ora del poeta. Tuttavia non parmi che abbia molto valore critico, perchè non di rado, lasciandosi vincere dal suo spirito mordace, ad arte cela il vero. Chi sa che questa satira non debba essere argomento d'un nuovo mio studio!

Il 15 marzo del 1673 muore nell'età di 58 anni nella sua casetta sul monte Santa Trinita (1).

Sepolto nella chiesa della Madonna degli Angeli alle Terme, il suo Augusto, con ardente affetto filiale, fece apporre questa iscrizione:

PICTORUM SUI TEMPORIS
NULLI SECUNDUM,
POETARUM OMNIUM TEMPORUM
PRINCIPUM PAREM

Aggiunger noi possiamo:

MUSICÆ PRÆCLARO.

N. D'ARIENZO.

(1) L'Orlando, nel suo *Abecedario pittorico*, lo dice morto nel 1675.

Essai de notation musicale des odes d'Horace.

« Non facile haec populo persuadentur. Tanta enim est vis consuetudinis, ut, eā inveteratā, si falsa opinione genita est, nihil sit inimicius veritati. »

St. Augustin, *De Musica*, Liv. V, ch. v.

I.

La poésie est sœur de la musique. La musique a dû précéder la poésie, parce que, de tout temps, il a été plus facile de fredonner des sons inarticulés que de parler avec une cadence marquée et soumise à des règles fixes.

La poésie, en s'associant à la musique, dut se régler sur sa marche et sa cadence ; et comme les premiers poèmes étaient faits pour être chantés, les vers suivaient les mouvements réguliers de la musique qui devait les soutenir. A l'origine donc, la poésie a été subordonnée à la musique.

La phrase musicale dut déterminer la longueur du vers ; si cette phrase était composée de six mesures, le vers comprenait également six mesures, que nous avons appelées *Pieds*, en traduisant par *Pied* le mot *Metrum* qui signifie *mesure*.

De là peut-être l'oubli de la cadence des vers latins : le mot *metrum* gardant en poésie le sens qu'il a en musique, celui de *mouvement égal et uniforme ;* — le mot *pied*, n'ayant aucun rapport au mouvement, n'a donné à entendre qu'une *division en parties égales en longueur ;* et rien n'a rappelé à l'esprit que ces parties fussent égales en durée.

Il en est résulté qu'on a partagé le vers hexamètre en six parties, égales à la vérité en durée comme en étendue; mais les vers lyriques ont été divisés en trois, quatre, six pieds, doubles, triples les uns des autres en durée. Ce sont pourtant des vers destinés à être chantés; mais des vers destinés à être chantés doivent suivre le mouvement de la musique qui les chante, et ce mouvement a une mesure de la même durée dans le même morceau de chant. La musique marchant à pas égaux et mesurés, les vers qu'elle accompagne doivent être divisés en mouvements égaux et mesurés. Faute de tenir compte de ces notions essentielles pour quiconque s'occupe de vers, et surtout de vers lyriques, les métriciens n'ont vu dans les vers que des *syllabes* destinées à être enfermées en trois, quatre, cinq et six cases.

En outre, par surcroît de malheur, ils n'ont vu que *deux espèces* de syllabes, les *longues* et les *brèves*, doubles en valeur les unes des autres; tandis que les anciens les avaient prévenus qu'il y a des syllabes *plus longues* ou *plus brèves* que d'autres; et que la même syllabe devait être prononcée plus vite ou plus lentement dans telle cadence que dans telle autre, dans telle mesure que dans telle autre. N'ayant que deux signes pour indiquer cette quantité, la longue (—) et la brève (⏑), ils ont cru se prêter aux mouvements de la poésie avec cette pénurie de moyens; et ils ont ainsi circonscrit la marche de la poésie, comme le serait celle de la musique, si elle n'avait à son usage que deux espèces de notes: la noire (♩) et la croche (♪).

Il convient tout d'abord de se faire une idée précise du *Rythme*, du *Mètre* et du *Vers*.

Voici comment Quintilien définit le *Rythme*: « Toute structure, toute dimension, tout assemblage de mots consiste dans les nombres (par nombres, j'entends les Rythmes) ou dans le mètre, c'est-à-dire dans une dimension quelconque.

« Quoique ces rythmes et ces mètres soient également composés de pieds, ils diffèrent essentiellement les uns des autres. Car les rythmes, ou les nombres, consistent dans la mesure du temps, et les mètres marquent l'ordre dans lequel ce temps est mesuré; en sorte que l'un indique la quantité, et l'autre la qualité de mesure (1).

(1) Ce passage veut être expliqué. Les chiffres, ou autres signes que nos musiciens mettent en tête de leurs compositions, ne sont autre chose que l'indication du *rythme* qu'ils emploient; ils expriment la *qualité de mesure*.

Le rythme se compose de deux temps égaux, comme le Dactyle, qui a une syllabe longue égale à deux brèves... (les enfants même savent que la longue vaut deux temps, et la brève un seul) ou de deux temps *sexcuples*, comme le Pœon, composé d'une longue et de trois brèves; ou double l'un de l'autre comme l'Iambe ou le Trochée formés d'une brève et d'une longue, ou d'une longue et d'une brève.

« Ces pieds rythmiques sont aussi métriques, mais avec cette différence que peu importe pour le rythme que le Dactyle, par exemple, commence ou finisse par deux brèves; car le temps seul se mesure de telle sorte que le même nombre de pieds soient compris entre le levé et le frappé. Mais on n'emploiera pas indifféremment dans un vers un Anapeste ou un Spondée pour un Dactyle, et le Pœon ne pourra pas également commencer et finir par des brèves. Et non seulement l'essence du mètre n'admet pas un pied pour un autre, mais on ne peut pas substituer un Dactyle à un autre Dactyle, ni un Spondée à un autre Spondée. C'est pourquoi, si vous changez l'ordre de cinq Dactyles consécutifs tels qu'ils sont ici:

Panditur interea domus Omnipotentis Olympi

vous détruisez le vers » (1).

A son tour, St-Augustin, dans son Traité *De Musicâ*, s'exprime de la manière suivante:

Ainsi $\frac{2}{4}$ ou ₵ indiquent le rythme spondée, ou dactyle, ou anapeste, composé de 4 temps, deux pour le *levé*, deux pour le *frappé;* en musique, deux noires pour la mesure.

₵ est le rythme dispondée, quatre longues en versification, quatre noires en musique.

3 ou $\frac{3}{4}$ est le rythme molosse; trois longues en versification, trois noires en musique.

$\frac{3}{8}$ est le rythme iambe, tribraque ou trochée, dont les pieds ont trois brèves; ou les mesures, trois croches.

Le rythme indique donc la qualité de mesure.

Le *mètre*, en versification, la *reprise*, en musique, sont composés d'un certain nombre de mesures à deux, à trois, ou à quatre temps.

Le mètre exprime donc la quantité de mesures, dont la qualité est marquée par le rythme.

(1) Quintilien, Liv. IX, ch. IV, 5.

« Puisqu'il faut donner des noms distincts aux choses distinctes par elles-mêmes, vous saurez que les Grecs ont donné le nom de *Rythme* à cette première série d'assemblage de pieds (1) et celui de *Mètre* à l'autre série (2). En latin on pourrait les rendre, le premier par *numerus*, nombre, et le second par *mensio*, *mensura*, dimension, mesure. Mais comme ces mots ont une signification très étendue dans notre langue, et qu'il faut prendre garde de parler sans ambiguité, nous nous servons des noms grecs; c'est plus commode. Vous voyez, sans doute, avec quelle justesse on a appliqué chacun de ces noms aux choses qu'ils désignent. Car comme ce premier genre procède par mesures à temps égaux, et qu'il serait vicieux par le seul mélange de mesures discordantes, on a bien fait de l'appeler rythme, c'est-à-dire, nombre. Mais comme cette procession de mesures n'a pas de terme, et qu'on ne détermine pas la mesure qui doit la borner, parce que cette continuité est infinie, on n'a pas dû l'appeler *mètre*. Or le mètre réunit les deux conditions, car il procède par pieds d'un nombre constant de mesures, et il a un terme fixe; il est donc non seulement *mètre* à cause de son terme visiblement marqué, mais il est encore *rythme* puisqu'il est une réunion de mesures d'un même nombre de temps. C'est pourquoi *tout mètre est rythme*, tandis que *tout rythme n'est pas mètre* » (3).

Revenant, dans un autre passage, sur la distinction du rythme et du mètre, St-Augustin s'exprime ainsi:

« Les anciens ont observé qu'il y avait quelque différence entre le rythme et le mètre, telle que: *tout mètre est rythme*, tandis que *tout rythme n'est pas mètre*. En effet, toute combinaison régulière de mesures est nombreuse. Le mètre est une succession régulière de mesures; mais comme autre chose est une succession régulière de mesures qui n'ont pas de terme fixe, et autre chose une succession

---

(1) La série sans termes, *perpetuus quidam numerus* (III, I, 1).

(2) La série à terme fixe et à reprise, *quaedam pedum connexio in quā certum est usque ad quot pedes progrediendum sit atque inde redeundum* (III, I, 1).

(3) « Haec ergo tria nomina, quibus, disserendi causa, necessario usuri sumus, memoriae mandes velim: *Rhythmum*, *metrum*, *versum*, quae sic distinguuntur, ut omne *metrum* etiam *rhythmus* sit, non omnis *rhythmus* metrum. Item omnis *versus* etiam *metrum* sit, non omne *metrum* etiam *versus*. Ergo omnis *versus* est *rhythmus* et *metrum* » (St. Augustin, *De Musicā*, Liv. III, ch. II, al. 4).

régulière de mesures avec un terme fixe, il a fallu distinguer ces deux genres de succession par des noms différents ; le premier a conservé son nom propre de rythme; le second, rythme comme le premier, reçut encore le nom de mètre » (*De Musicâ,* Liv. V, ch. I, 1).

Après avoir défini avec tant de précision le rythme et le mètre, après avoir montré avec tant de netteté les rapports qui les unissent, les différences qui les séparent, St-Augustin s'occupe du vers.

« De plus, comme dans les rythmes bornés à un certain nombre de mesures, c'est-à-dire dans les mètres, les uns ne sont point divisés à peu près au milieu, les autres le sont avec soin, il fallait encore marquer cette différence par des noms. C'est pourquoi les mètres qui ne sont point divisés à peu près au milieu on été appelés proprement mètres, et ceux qui le sont ont reçu le nom de VERS » (*De Musicâ,* Liv. V, ch. I, 1).

Ailleurs il explique plus clairement encore sa pensée.

« *Le maître.* Le mètre n'a point, avant le terme qui le limite, de division marquée et à poste fixe. Mais on la trouve dans l'autre espèce de mètre, comme l'indique assez le cinquième demi-pied dans le mètre héroïque.

« *Le disciple.* Je vois clairement ce que vous dites.

« *Le maître.* Sachez donc que les savants de l'antiquité, autorité fort respectable, n'ont point appelé Vers ce premier genre dont nous venons de parler, mais qu'ils ont défini et appelé Vers celui qui est formé, en quelque sorte, de deux membres liés ensemble par des rapports invariables de mesure » (Livre III, ch. II, 4).

Et plus bas, dans le même chapitre :

« *Le maître.* Je voudrais donc que vous confiiez soigneusement à votre mémoire ces trois mots dont nous devrons nécessairement faire usage dans le cours de notre conversation, savoir : *Rythme, mètre, vers,* qui diffèrent entre eux de telle sorte, que le *mètre est aussi rythme,* que le *rythme n'est pas mètre.* De même, tout *vers est aussi mètre,* tout *mètre n'est pas vers.* Ainsi donc *tout vers est rythme et mètre.* C'est, ce me semble, la conséquence de ce que nous avons dit.

« *Le disciple.* Je le vois bien ; c'est plus clair que le jour » (*De Musicâ,* Liv. III, ch. II, 4).

II.

Notre manière actuelle de lire les vers latins, même le plus simple, l'hexamètre, les défigure outrageusement et constitue presque à chaque mot une violation de la quantité.

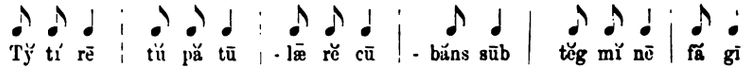
Si on présentait à un enfant la ligne de musique suivante

et qu'on voulût la lui faire lire ainsi :

ne renverserait-on pas du même coup toutes les notions de musique qu'on lui aurait données ? C'est pourtant ce que l'on fait, lorsqu'après avoir annoncé à l'élève que la longue vaut deux brèves, on lui fait scander le vers suivant :

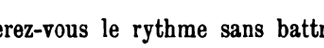
Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi

en dénaturant la valeur des syllabes, et en observant un repos après chaque mesure :



Pour scander régulièrement les vers, il faut *battre la mesure*, et la battre avec autant de précision qu'on le fait en lisant la musique. Le mouvement de la main doit régler celui des paroles. Alors on sentira cette cadence des vers résultant du mélange des longues et des brèves, et formant des mesures égales. Cet exercice est aussi essentiel à la versification latine qu'à la musique, et aussi naturel pour l'une que pour l'autre.

Il est même indispensable, quand on veut faire entendre le thème adopté par le poète. Supposez en effet que vous ayez sous les yeux cette suite de brèves :



comment déterminerez-vous le rythme sans battre la mesure ? Est-ce le rythme *Pyrrhique*, composé de deux brèves ? Est-ce le *Tribraque*, composé de trois brèves ? Est-ce le *Procéleumatique*, composé de quatre ? Rien ne l'indique à l'œil. Au contraire, si vous

frappez sur la première et levez sur la seconde, pour frapper sur la troisième, vous déterminez le rythme pyrrhique. Vous déterminerez le tribraque en battant la mesure à trois temps, en donnant une brève à chaque temps. Ce sera le rythme procéleumatique, si, battant la mesure à deux temps, vous donnez deux brèves à chaque temps. Il faut donc battre la mesure pour déterminer le rythme.

Si le vers hexamètre, d'une mesure si uniforme et si régulière, est à ce point défiguré par la manière habituelle de le lire et de le scander, que doit-ce être des vers d'Horace, dans ses poésies lyriques? Sans doute, à l'exception du *Carmen Sæculare*, les poésies lyriques d'Horace n'ont pas éte écrites pour être chantées; mais comme le poète s'est servi de rythmes qui, à l'origine, avaient eu avec la musique des rapports étroits et nécessaires, ce n'est point une chimère de chercher à retrouver et à mettre en lumière cette relation. Les mesures, dans la poésie lyrique, doivent être égales comme celles de la musique, et la cadence doit être soutenue dans les divers rythmes mis en usage par le poète. Mais, à la manière dont nous lisons Horace, qui pourrait reconnaître cette cadence? Qui la soupçonnerait dans le mécanisme de ses vers, tels qu'ils ont été décomposés, pour en montrer la structure et en offrir le squelette?

La première ode d'Horace, disent les prosodies, peut être scandée de deux manières également bonnes:

Mæcē|nās ătăvīs | ēdĭtŏ rē|gĭbŭs

ou bien:

Mæcē|nās ătă|vīs | ēdĭtŏ | rēgĭbŭs.

c'est-à-dire que je puis chanter ce vers: 1° sur un air de quatre mesures, dont la première sera de deux noires, la seconde et la troisième de deux noires et de deux croches, et la quatrième de deux croches;

2° sur un air plus régulier de cinq mesures, mais dont la troisième ne sera que la moitié des autres.

Il est impossible d'accorder de telles divisions avec la nature de la musique qui veut que toutes les mesures soient égales. En passant aux autres espèces de vers, je trouve presque toujours une décomposition telle que le même vers est partagé en mesures doubles, triples les unes des autres.

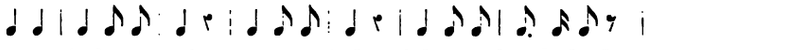
Il n'est guère possible de se le dissimuler ; l'idée première de ces divisions a été donnée par des hommes qui, oublieux de toute cadence et de tout principe musical, paraissent n'avoir vu que des longues et des brèves dont il fallait faire un nombre déterminé de pieds ; ils ont enfermé dans des lignes parallèles une, deux, trois, quatre, cinq syllabes qui ont donné, à plaisir, et spondées, et dactyles, et iambes, et tribraques, et molosses, etc..... Telle est la décomposition qu'on a imaginé pour nous faire admirer l'harmonie des vers d'Horace. Tout homme qui a su de combien de choriambes, de pyrrhiques et d'anapestes était composée telle ou telle strophe de ses odes, s'est imaginé qu'il en connaissait le mécanisme ; mieux encore, qu'il en sentait le mérite et le charme.

Horace a mis en œuvre, comme Virgile, des brèves et des longues. Mais voulant produire des rythmes plus nombreux et plus appropriés à la musique, bien plus riche que la poésie en éléments de mouvement, il a modifié le degré de vitesse ou de lenteur propre à chaque syllabe. Il a tantôt augmenté, tantôt diminué la valeur de la longue, tantôt pressé ou ralenti celui de la brève. Il est résulté de là que telle mesure de son vers contient plus ou moins de syllabes que telle autre. Mais ces syllabes, par le degré de mouvement qu'il leur a donné, n'en forment pas moins des mesures égales.

Horace a composé ses mesures d'une combinaison de noires, de croches, de doubles croches, de noires pointées, de croches pointées, et de silences plus ou moins soutenus sur les césures. Ainsi tel vers de ses odes

Tu ne quaesieris, (scire nefas,) quem mihi, quem tibi

peut être représenté, quant à son mouvement, par cette ligne de musique dont toutes les mesures sont égales :



Ceux qui, les premiers, nous ont donné les règles de la décomposition des vers latins ne soupçonnant pas qu'on eût pu employer autre chose que des longues et des brèves, exactement doubles les unes des autres, n'ont pu rencontrer une division de vers pareille à la division de cette suite de notes. Ils n'ont vu dans ce vers qu'une succession de longues et de brèves ainsi rangées :

dont il fallait faire cinq ou six cases, et ces cases ont formé des mesures longues, courtes, de toute dimension. C'était tout ce que demandaient les yeux, et il est étrange que dans un art où le son a une si grande importance, on ait de parti pris négligé l'oreille pour ne donner satisfaction qu'à l'organe de la vue.

Cela fait, on croit avoir tout simplifié et on ne craint pas de dire aux jeunes gens: « Quand vous voudrez vous exercer sur telle ou telle espèce de vers, vous le construirez avec tant de spondées, tant de dactyles, tant de pyrrhiques, tant d'anapestes ou d'iambes..., comme faisait Horace ». Il est à présumer qu'Horace ne le construisait pas de cette manière, lui, qui, suivant un air connu, créait son vers avec ses longues et ses brèves et faisait concorder leur mouvement avec les notes de cet air ; comme fait aujourd'hui l'auteur qui, ne sachant pas un mot de musique, compose cependant un couplet sur l'air de la romance à la mode.

Il y a une marche régulière dans les odes d'Horace. A la simple vue, on reconnaît qu'il y a une coupe déterminée pour chaque vers ; mais cette coupe on la fait mal ou on ne la fait pas, et c'est ce qui détruit nécessairement toute marche mesurée, toute uniformité de mouvement. Les mesures telles qu'on les a arbitrairement arrangées sont une image frappante du désordre de mouvement. Or la musique procède par mesures égales et la poésie destinée à être chantée doit être composée avec des mesures égales comme celles de la musique. Il faut ou nier que la musique des anciens fût mesurée, ou reconnaître que les mesures d'un même vers doivent l'être aussi rigoureusement que celles de la musique à laquelle on veut les marier par le chant.

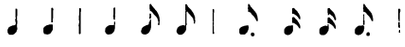
Mais, dira-t-on, est-il bien nécessaire de chanter les odes d'Horace ? — Certes non. Il n'y a pas plus d'obligation à chanter les odes latines que les chansons françaises. Mais alors il ne faut pas que celui qui lit tout de travers ce qu'il ne veut pas chanter s'extasie sur les charmes et l'harmonie de cette lecture. Il se ferait d'étranges illusions. — Et qui décomposera les vers d'Horace en mesures égales? Tout homme qui aura de l'oreille et qui voudra la consulter ; tout homme qui observera les repos commandés par les césures, qui battra la mesure, et saura marcher en cadence.

Je le répète: Horace ayant travaillé sur des rythmes plus riches

et des mouvements plus variés que ceux de Virgile, a aussi employé plus d'éléments que lui ; c'est-à-dire qu'il a mis en œuvre des degrés de vitesse plus nombreux. Il n'a usé en cela que du privilège qu'a tout homme qui parle ou qui chante d'appuyer un peu plus ou un peu moins sur certaines syllabes, selon l'expression qu'il veut donner à ses paroles ou à son chant. Si les poètes latins n'ont pas imaginé d'indiquer par des signes particuliers ces accidents, ces variations dans la quantité, c'est que le mouvement une fois déterminé, l'oreille leur indiquait assez les syllabes sur lesquelles il fallait appuyer ou courir plus que d'habitude. Les syllabes n'en conservaient pas moins leur quantité relative ; c'est-à-dire, que de quelque manière qu'on en modifiât le mouvement, celles qui étaient longues dans un mot étaient toujours plus longues que les brèves du même mot.

Il arrivait de là qu'une mesure ordinaire qui n'aurait pu renfermer que deux syllabes, comme les spondées, ou trois comme le dactyle, pouvait être remplie par quatre syllabes dont deux auraient été moins longues que celles du spondée, et deux plus brèves que les brèves du dactyle. Ainsi, en musique, ces trois mesures

peuvent être remplacées par celles-ci :



qui sont parfaitement égales aux trois premières.

Voilà tout le secret de la versification d'Horace. Ce procédé, et les silences, qui doivent aussi compter pour l'uniformité du mouvement, donnent le moyen de partager en mesures égales tout vers latin quel qu'il soit. Dès lors, toute difficulté est tranchée.

Pour retrouver cette cadence dans les vers d'Horace et la représenter par des signes, nous emprunterons à la musique quelques-uns de ses éléments: la noire, la noire pointée, la croche, la croche pointée, la double croche, le soupir et le demi-soupir.

La noire ♩ qui vaut deux croches ♩ = ♪ ♪

la croche ♪ qui vaut deux doubles croches ♪ = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯

le point . augmente de moitié la durée de la note (Une noire pointée vaut trois croches ♩. = ♪♪♪; une croche pointée vaut trois doubles croches ♪. = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯)

la double croche 𝅘𝅥𝅯
le soupir 𝄾 vaut une noire
le demi-soupir 𝄿 vaut une croche.

Tels sont les signes qui, en remplaçant la longue (—) et la brève (⏑), nous permettront de lire correctement les odes d'Horace, de les chanter, si nous le voulons.

III.

Horace a employé treize rythmes différents.

Il a composé: 3 odes sur le 1r rythme:

Mæcenas, atavis edite regibus (Liv. I, ode 1);

25 odes sur le 2e:

Jam satis terris nivis atque dirae (Liv. I, ode 2);

12 odes sur le 3e:

Sic te, Diva potens Cypri (Liv. I, ode 3);

1 ode seulement sur le 4e:

Solvitur acris hiems (Liv. I, ode 4);

7 odes sur le 5e:

Quis multa gracilis te puer in rosa (Liv. I, ode 5);

9 odes sur le 6e:

Scriberis Vario fortis, et hostium (Liv. I, ode 6);

2 odes sur le 7e:

Laudabunt alii claram Rhodon, aut Mytilenen (Liv. I, ode 7);

1 ode seulement sur le 8e:

Lydia, dic per omnes (Liv. I, ode 8);

37 odes sur le 9e:

Vides ut alta stet nive candidum (Liv. I, ode 9);

3 odes sur le 10e:

Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi (Liv. I, ode 11);

1 ode seulement sur le 11e:

Non ebur neque aureum mea renidet (Liv. II, ode 18);

1 ode seulement sur le 12e:

Miserarum est neque amori dare ludum neque dulci (Liv. III, ode 12);

1 ode seulement sur le 13e:

Diffugere nives: redeunt jam gramina campis (Liv. IV, ode 7).

Total 103 odes dans les quatre livres.

1er *Rythme.*

Ode 1e du livre I,
Ode 30e du livre III,
Ode 8e du livre IV.

Ces odes sont monocoles, ou d'une seule espèce de vers. On les lira correctement, en donnant à tous les vers la cadence notée pour le premier.

Ces vers sont de *cinq mesures* et *masculins*. On voit qu'ils sont coupés à la troisième mesure par une césure *masculine* (1), formant, avec un silence d'un temps, cette troisième mesure.

---

(1) J'appelle *césures masculines* les césures tombant sur la *dernière syllabe* d'un mot fortement accentué, comme celles de cette première ode: *atavis, praesidium et; curriculō;* semblables en cela à la dernière syllabe de l'hémistiche masculin des vers français:

Je chante ce héros .....
qui par de longs malheurs ...

J'appelle *césures féminines* les césures formées par la pénultième d'un mot qui ferait féminin tout vers qu'il terminerait. Quoique ce soit, en français, une loi de notre versification d'élider la syllabe muette de l'hémistiche féminin avec la suivante, rien ne prouve que les Latins se la fussent imposée. Les Italiens ne se sont pas donné cette entrave.

Canto l'armi pietose e 'l capitano (*élidée*)
Che 'l gran Sepolcro liberò di Cristo (*non élidée*)
Ma su nel cielo infra i beati cori (*id.*)
Hai di stelle immortali aurea corona (*id.*)
Tu spira al petto mio celesti ardori (*id.*).

Horace a fait souvent tomber la césure sur une syllabe brève suivie d'un repos. Ce n'est point une licence, car la syllabe brève devient longue par le fait du silence qui la suit.

Mesure à 2 temps.

Une noire ou 2 croches pour chaque temps.

Livre I, ode 1e:

Mæ - ce -	nas a - ta -	vis	e - di - te	re - gi - bus
O et	prae-si - di -	um et	dul - ce de -	cus me-um
Sunt quos	cur - ri - cu -	lo	pul - ve-rem o-	lym - pi-cum
Col - le -	gis - se ju -	vat;	me - ta-que	fer - vi-dis
E - vi -	ta - ta ro -	tis	pal-ma-que	no - bi - lis
Ter - ra -	rum do - mi -	nos	e - ve - hit	ad de - os.

2e *Rythme.*

Mesure à 3 temps.

Une noire ♩ ou sa valeur pour chaque temps.

La strophe des odes de ce rythme se compose de quatre vers féminins, avec césure féminine à la 2e mesure des trois premiers.

Livre I, ode 2e: Omne quum *Proteus*, 2 syllabes *Pro-teus*.

Cinquième strophe: *Uxorius*. La syllabe *u* appartient au 3e vers de cette strophe: *Jove non probante u.* — *xorius amnis* forme le 4e vers.

Livre II, ode 2e, 5e strophe: *numero beatorum*. La dernière syllabe *rum* appartient au vers suivant et s'élide avec la première syllabe du mot *ex*imit: beato-rum eximit.

Liv. II, ode 16e, strophe 9e: *tollit hinnitum*. La dernière syllabe *tum* appartient au vers suivant, et s'élide avec la première du mot *apta:* tollit hinni-tum apta.

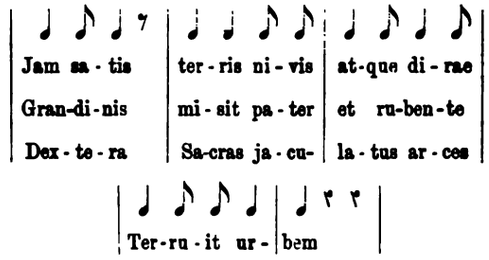
Liv. III, ode 14e, strophe 3e: *male - ominatis* sans élision. Quelques éditions portent *male nominatis*, pour éviter l'hiatus. Il n'y a pas hiatus en battant la mesure.

Ode 20e, dernière strophe: *Qualis aut Nireus*. Ce dernier mot n'a que deux syllabes: *Ni-reus*.

Liv. IV, ode 2e, strophe 6e: Mores*que*, nigro*que;* ces deux *que*

appartiennent au vers suivant et s'élident avec la voyelle initiale du premier mot du vers (1).

Liv. I, ode 2ᵉ:



3ᵉ *Rythme.*

Mesure à 2 temps.

Une noire ♩ ou sa valeur pour chaque temps. La strophe se com-

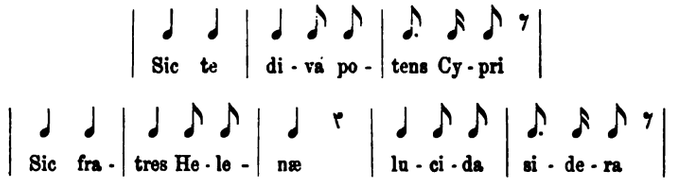
---

(1) Les autres odes écrites sur le 2ᵉ rythme sont les suivantes:

Livre I, 10: Mercuri, facunde nepos Atlantis.
» 12: Quem virum aut heroa lyra vel acri.
» 20: Vila potabis modicis Sabinum.
» 22: Integer vitæ, scelerisque purus.
» 25: Parcius junctas quatiunt fenestras.
» 30: O Venus, regina Cnidi Paphique.
» 32. Poscimur, si quid vacui sub umbra.
» 38: Persicos odi, puer, apparatus.
Livre II, 2: Nullus argento color est, avaris.
» 4: Ne sit ancillæ tibi amor pudori.
» 6: Septimi, Gades aditure mecum, et.
» 8: Ulla si juris tibi pejerati.
» 10: Rectius vives, Licini, neque altum.
» 16: Otium Divos rogat in patenti.
Livre III, 8: Martiis cœlebs quid agam calendis.
» 11: Mercuri, nam te docilis magistro.
» 14: Herculis situ modo dictus, o plebs.
» 18: Faune, Nimpharum fugientium amator.
» 20: Non vides quanto moveas periclo.
» 22: Montium custos, nemorumque virgo.
» 27: Impios parræ recinentis omen.
Livre IV, 2: Pindarum quisquis studet æmulari.
» 6: Dive, quem proles Niobæa magnæ.
» 11: Est mihi nonum superantis annum.

pose de deux vers, avec une césure masculine à la troisième mesure du second vers (1).

Liv. I, ode 3e:



4e *Rythme.*

Horace n'a écrit qu'une seule ode sur ce rythme. La strophe se compose de deux vers féminins. La césure est masculine à la quatrième mesure du premier vers, et féminine à la deuxième mesure du second. La première syllabe de chaque vers de cette ode est longue, excepté la première du second vers (*trahunt*) qui est brève. Pour lire correctement ce vers il faut observer avant *trahunt* un silence d'un temps exprimé par un demi-soupir (7) équivalant à une croche ♪. Ce demi-soupir et la croche de la syllabe *tra* de *trahunt* valent une noire ♩ et forment le premier temps de la mesure; la croche pointée et la double croche sont pour le second temps.

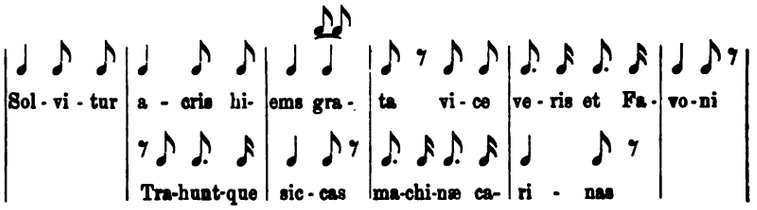
Liv. I, ode 4e, *Ad Sestium Consularem:*

---

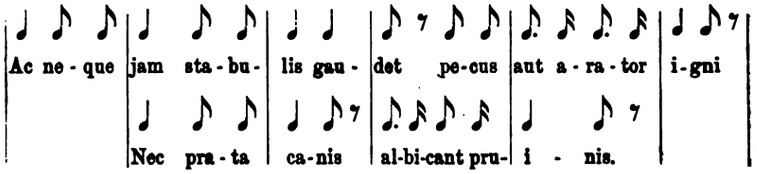
(1) Les autres odes écrites sur le 3e rythme sont les suivantes:

Livre I, 13: Quum, tu, Lydia, Telephi.
» 19: Mater sæva cupidinum.
» 36: Et thure et fidibus juvat.
Livre III, 9: Donec gratus eram tibi.
» 15: Uxor pauperis Ibici.
» 19: Quantum distet ab Inacho.
» 24: Intactis opulentior.
» 25: Quo me, Bacche, rapis tui.
» 28: Festo quid potius die.
Livre IV, 1: Intermissa, Venus, diu.
» 3: Quem tu, Melpomene, semel.

1ère *Strophe.*



2e *Strophe.*

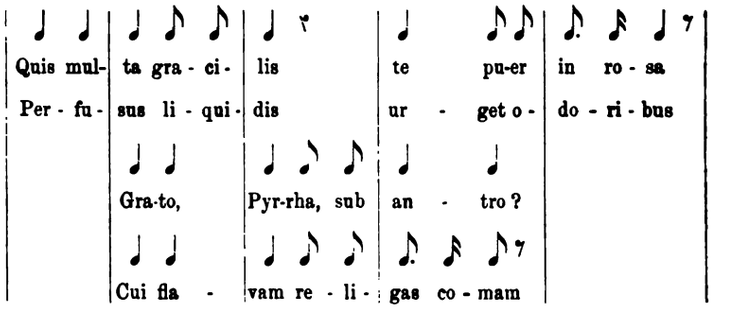


5e *Rythme.*

La strophe se compose de quatre vers: les deux premiers et le quatrième sont masculins; le troisième est féminin.

Césure masculine à la troisième mesure des deux premiers vers (1).

Liv. I, ode 5:



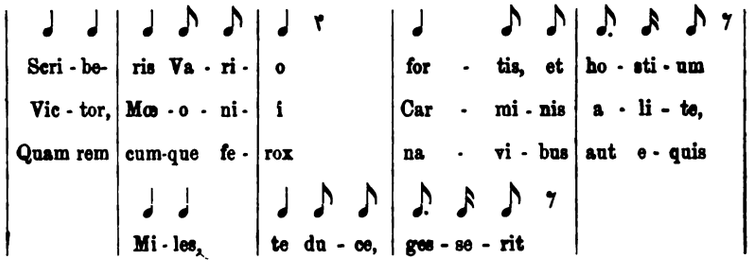
(1) Les autres odes écrites sur le 5e rythme sont les suivantes:

Livre I, 14: O navis, referent in mare te novi.
» 21: Dianam, teneræ, dicite, virgines.
» 23: Vitas hinnuleo me similis, Chloe.
Livre III, 7: Quid fles, Asterie, quem tibi candidi.
» 13: O fons Blandusiæ, splendidior vitro.
Livre IV, 13: Audivere, Lyce, Di mea vota; Di.

6e *Rythme.*

La strophe est composée de quatre vers. Ces vers sont masculins. Les trois premiers ont la césure masculine à la troisième mesure (1).

Livre I, ode 6e:

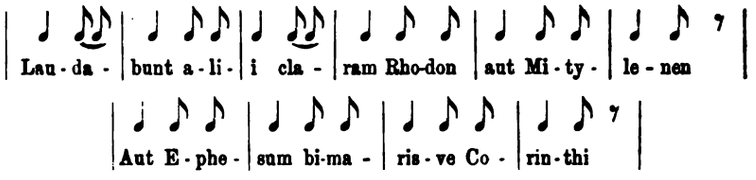


Strophe 2e: *Ulyssei*, 4 syllabes: *U-lys-se-i.*

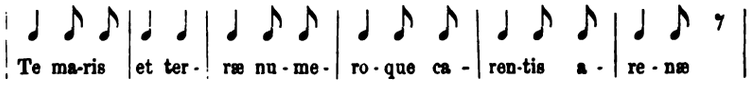
7e *Rythme.*

La strophe se compose de deux vers féminins, l'un de six, l'autre de quatre mesures.

Liv. I, ode 7e:

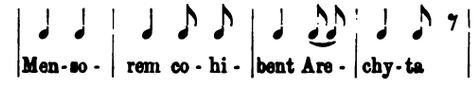


Liv. I, ode 28e:



(1) Les autres odes écrites sur le 6e rythme sont les suivantes:

Livre I, 15: Pastor quum traheret per freta navibus.
» 24: Quis desiderio sit pudor aut modus.
» 33: Albi, ne doleas plus nimio, memor.
Livre II, 12: Nolis longa feræ bella Numantiæ.
Livre III, 10: Extremum Tanaïm si biberes, Lyce.
» 16: Inclusam danaem turris ahenea.
Livre IV, 5: Divis orte bonis, optime Romulæ.
» Jam veris comites, quæ mare temperant.


Men-so - | rem co - hi - | bent Are - | chy-ta

On a signalé dans la première strophe de cette ode une licence parce qu'Horace a fait la 3e mesure du 2e vers avec un spondée, tandis que la règle semble demander un dactyle: *mēnsōrēm cŏhĭbēnt Ārchȳtă*. La licence est visible. Mais savons-nous comment se prononçait *Archita*? Dans les mots où une syllabe finit par *r* et où la suivante commence par une consonne, il est difficile de faire sentir l'*r* sans le secours d'une voyelle sourde ou muette. La prononciation des mots *orchestre*, *horloge* se rapproche de celle d'*orechestre*, *horeloge;* les Italiens disent *orologio*. Les Romains pouvaient donc prononcer *Arechita,* au lieu de *Archita*, et dès lors ce qui est faux aux yeux est juste à l'oreille.

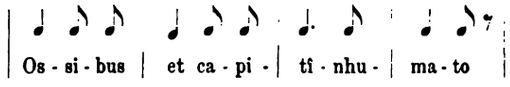
Et quand on ne voudrait point admettre l'explication de cette licence, telle que nous la proposons par analogie, ne pourrait-on pas la légitimer d'une manière plus satisfaisante?

Le tétramètre Archiloquien est formé comme l'hexamètre avec des spondées et des anapestes, ou, pour parler comme tout le monde, avec des spondées et des dactyles. Contrairement à la règle générale qui veut que l'avant-dernière mesure de l'hexamètre soit composée d'un anapeste, on la trouve souvent formée avec un spondée, et le vers est dit spondaïque.

Pourquoi n'y aurait-il pas des tétramètres Archiloquiens spondaïques? Cela doit être puisqu'Horace l'a fait.

Même ode, strophe 12e: *Capiti inhumato.* Ces deux *i* se confondent en un seul qui a la valeur des deux.

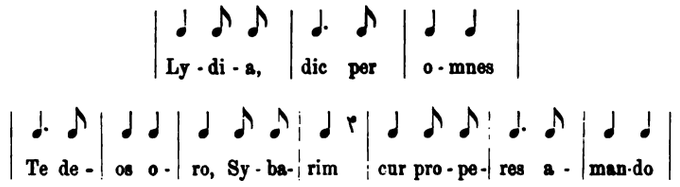
Voici, je pense, comment se lisait ce vers:


Os - si - bus | et ca - pi - | tî - nhu - | ma - to

8e *Rythme.*

La strophe se compose de deux vers féminins avec une césure masculine à la quatrième mesure du deuxième vers.

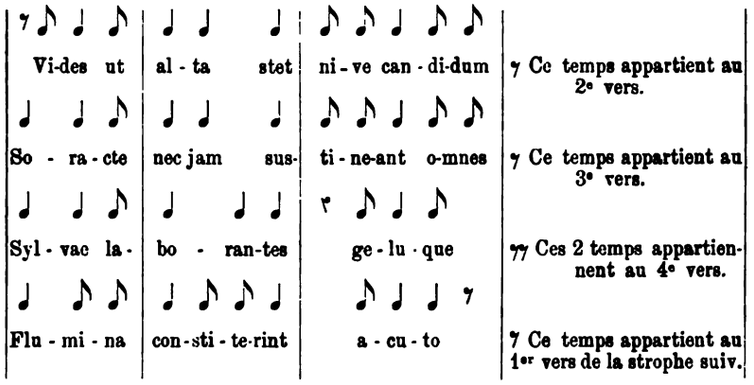
Liv. I, ode 8e (cette ode est la seule de son rythme):



9e *Rythme.*

La strophe se compose de quatre vers. Les deux premiers sont masculins; les deux derniers sont féminins. Césure féminine à la 2e mesure des deux premiers.

Liv. I, ode 9:

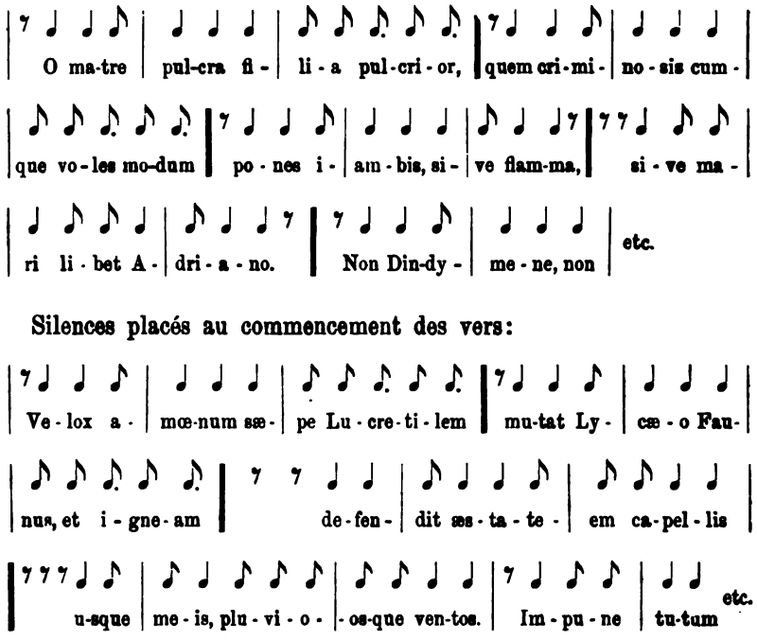


J'ai décomposé cette strophe comme l'indique St-Augustin au Ch. XVII du livre IV *De Musica.*

Les silences qui se trouvent à la fin des vers appartiennent au vers qui suit immédiatement; ils doivent être comptés au commencement, ou répartis dans la durée des mesures.

Je vais écrire les douze mesures de cette strophe, ou d'une strophe appartenant à une ode du même rythme, comme j'écrirais une page de musique. On verra que les mesures seront égales, soit que je place les silences au commencement des vers, soit que je les distribue dans les diverses mesures qui le composent.

Mesure à 3 temps; une noire, ou sa valeur, pour chaque temps:



Silences placés au commencement des vers:

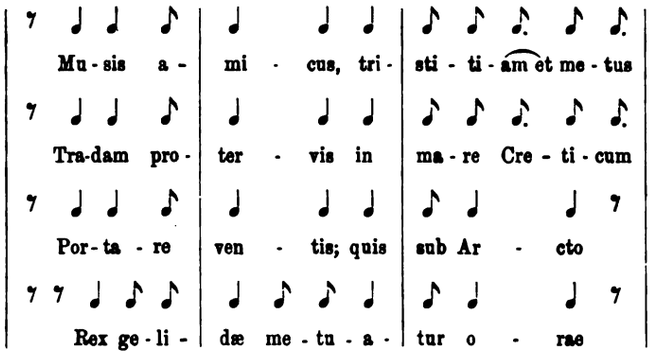
En adoptant cette dernière décomposition, il faut syncoper (1) deux syllabes: TEM de *aestatem*, et OS de *pluvios*. Dans chaque strophe les deux syllabes correspondantes seront également syncopées. Ces deux syllabes longues se décomposent chacune par la syncope en deux, qui ont chacune la valeur d'une brève. C'est absolument comme en musique, où une ♩ syncopée se décompose en deux croches.

Si nous devions chanter les odes d'Horace, nous adopterions sans hésiter la décomposition de la strophe comme l'a fait St-Augustin. Nous ferions sans difficulté, en chantant la syllabe, la même syncope qui se fait si aisément en chantant la note. Cette syncope se fait plus difficilement dans la lecture; et c'est pour ce motif qu'en observant les silences indiqués par St-Augustin, nous les distribuerons dans le cours des vers pour éviter les syncopes, et nous proposerons pour modèle de lecture des 37 odes appartenant au 9e rythme la décomposition suivante.

---

(1) Syncoper signifie, en musique, allonger le son sur une note.

1re *Strophe:*



2e *Strophe:*

Voici le passage de St-Augustin auquel nous faisons allusion plus haut:

Est et alia differentia istarum copulationum, quod alia ita copulentur, ut nulla sibi silentia interponi velint, sicut haec duo recentiora:

Il y a encore une autre variété dans l'assemblage des mètres, en ce que les uns sont assemblés de telle sorte qu'ils ne réclament l'intercalation d'aucun silence, comme les deux mètres suivants:

Grato Pyrrha sub antro
Cui flavam religas comam

alia sileri inter se aliquid postulent, sicut haec:

tandis que d'autres veulent entr'eux certains temps de silence, comme ceux-ci:

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte, nec jam sustineant onus
Silvæ laborantes, geluque
Flumina constiterint acuto.

Nam si haec singula repetantur, priora duo unum tempus in fine sileri flagitant, tertium duo, quartum tria.

Car si vous répétez ces vers séparément, un à un, les deux premiers demandent chacun un temps de silence à la fin, le troisième deux temps et le quatrième trois.

Copulata vero, a primo ad secundum transeuntem unum tempus silere cogunt, a secundo ad tertium duo, a tertio ad quartum tria, a quarto autem si ad primum redeas, tempus unum silebis (St-Aug., *De Musica*, liv. IV, ch. XVII).

Mais si vous les assemblez, vous serez obligé d'observer un silence d'un temps en passant du premier au second, de deux temps du second au troisième, de trois temps du troisième au quatrième, et d'un temps du quatrième au premier si vous allez *da capo*.

Vides ut alta stet nive candidum
ɿ Soracte, nec jam sustineant onus
ɿ ɿ Silvæ laborantes, geluque
ɿ ɿ ɿ Flumina constiterint acuto. ɿ pour le 1er vers.

Liste des odes écrites sur le 9e rythme.

Liv. I, 10 odes:

la 9e: Vides ut altâ stet nive candidum.
la 16e: O matre pulchrâ filia pulchrior.
la 17e: Velox amœnum sæpe Lucretilem.
la 26e: Musis amicus tristitiam et metus.
la 27e: Natis in usum lætitiæ scyphis.
la 29e: Icci, beatis nunc Arabum invides.
la 31e: Quid dedicatum poscit Apollinem.
la 34e: Parcus deorum cultor, et infrequens.
la 35e: O Diva, gratum quæ regis Antium.
la 37e: Nunc est bibendum, nunc pede libero.

Liv. II, 12 odes:

la 1ère: Motum ex Metello consule civicum.
la 3e: Æquam memento rebus in arduis.
la 5e: Nondum subacta ferre jugum valet.
la 7e: O sæpe mecum tempus in ultimum.
la 9e: Non semper imbres nubibus hispidos.
la 11e: Quid bellicosus Cantaber et Scythes.
la 13e: Ille et nefasto te posuit die.
la 14e: Eheu! fugaces, Postume, Postume.
la 15e: Jam pauca aratro jugera regiæ.
la 17e: Cur me querelis examinas tuis?
la 19e: Bacchum in remotis carmina rupibus.
la 20e: Non usitatâ, non tenui feræ.

Liv. III, 11 odes:

la 1ère: Odi profanum vulgus, et arceo.
la 2e: Angustam, amici, pauperiem pati.
la 3e: Justum et tenacem propositi virum.
la 4e: Descende cœlo, et dic, age, tibia.
la 5e: Cœlo tonantem credidimus Jovem.
la 6e: Delicta majorem immeritus lues.
la 17e: Œli, vetusto nobilis ab Lamo.
la 21e: O nata mecum consule Manlio.
la 23e: Cœlo supinas si tuleris manus.
la 26e: Vixi puellis nuper idoneus.
la 29e: Tyrrhena regum progenies, tibi.

Liv. IV, 4 odes:

la 4e: Qualem ministrum fulminis alitem.
la 9e: Ne forte credas interituræ, quæ.
la 14e: Quæ cura Patrum, quæve Quiritium.
la 15e: Phœbus volentem prælia me loqui.

La syllabe du premier vers des strophes de ce rythme est tantôt longue, tantôt brève.

Livre I.

Ode 16e, strophe 4e: *Prometheus*, trois syllabes: Pro-me-theus.
Ode 17e, avant-dernière strophe: *Semeleius*, cinq syllabes: Se-me-le-i-us — *Thyoneus*, 3 syllabes: Thy-o-neus.

Ode 34e, strophe 3e: *Atlanteus*, trois syllabes: At-lan-teus.
Ode 35e, strophe 5e: *Anteit*, 2 syllabes: An-teit.
Ode 37e, strophe 2e: *Antehac*, 2 syllabes: *an-tehac*, lisez: *an-t'ac*.

Livre II.

Ode 3e, avant-dernière strophe: *Aeternum exilium*. La dernière syllabe de Aeter*num* s'élide avec la première du mot *ex*ilium, appartenant à l'autre vers.

Ode 7e, strophe 2e: *Pompei*, 2 syllabes: Pom-pei.

Ode 9e, strophe 4e: *Troilon*, 3 syllabes: Tro-i-lon.

Ode 13e, strophe 3e: *Colchica*, la dernière syllabe *ca* s'élide avec le premier mot du vers suivant *et*.

Ode 20e, strophe 4e: *Dedaleo-ocyor*, sans élision.

Livre III.

Ode 2e, avant-dernière strophe: *iisdem*, deux syllabes: îs-dem.

Ode 4e, strophe 6e: *Baiae*, deux syllabes: Ba-iae.

Ode 4e, strophe 16e: *Patareus*, 3 syllabes: Pa-ta-reus.

Ode 4e, strophe 17e: *Consilii expers*. Ces deux mots font 4 syllabes: Con-si-lî ex-pers.

Ode 4e, strophe 18e: *iidem odere*, 4 syllabes: îdeodere.

Ode 6e, strophe 2e: *principium huc*. Ces cinq syllabes n'en forment que trois: prin-ci-piu huc.

Ode 29e, strophe 9e: *Etruscum*. La dernière syllabe *cum* s'élide avec la première du mot suivant.

Livre IV.

Ode 8e, strophe 5e: *Idomeneus*, 4 syllabes: I-do-me-neus.

Ode 14e, strophe 6e: *Pleiadum*, 4 syllabes: Ple-i-a-dum.

10e *Rythme.*

Vers masculins composés de 4 mesures à 3 temps. Césure masculine à la fin de la 2e mesure (1).

---

(1) Les autres odes écrites sur le 10e rythme sont:

Livre I, 18: Nullam, Vare, sacrâ vite prius severis arborem.
Livre IV, 10: O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens.

Liv. I, ode 11e:

Tu ne quæ-si-e-ris, sci-re ne-fas, quem mi-hi quem ti- bi

Fi-nem Di de-de-rint, Leu-co-no-e; nec Ba-by-lo-ni- os

Ten-ta- ris nu-me-ros. Ut me-li-us, quid-quid e-rit, pa- ti.

11e *Rythme.*

La strophe est de deux vers. Le premier est masculin et le second féminin.

Liv. II, ode 18e (seule de son rythme):

Non e- bur ne- que au-re- um

Me- a re- ni-det in do- mo la- cu-nar

(Cette ♩ complète la 1ère mesure du second vers).

Cette manière de scander fait voir que la dernière syllabe du premier vers et la première du second ne font qu'une même mesure.

Il ne serait pas impossible que cette strophe, et celles qui suivent, n'eussent été autrement composées par Horace et écrites ainsi:

Non e- bur ne- que au-re- um me- ā re- ni-det

In do- mo la- cu-nar.

Non tra- bes Hy- met-ti- æ pre- munt co- lu-mnas

Ul-ti- ma re- ci-sas

A-fri- ca: ne- que At-ta- li i-ɣ gno-tus hæ-res

Re-gi- am oc-cu- pa-vi;

Nec La- co-ni- cas mi- hi tra- hunt ho- ne-stæ

Pur-pu- ras cli- en-tæ,

At fi -	des et	in - ge -	ni be -	ni - gna	ve - na est.
	Pau - pe -	rem - que	di - ves		
Me pe -	tit, ni -	hil su -	pra De -	os la -	ces - so;
	Nec po -	ten-tem a-	mi - cum		
Lar - gi -	o - ra	fla - gi -	to, sa -	tis be -	a - tus
	U - ni -	cis Sa -	bi - nis.		
Tru - di -	tur di -	es di -	e, no -	væ - que	per - gunt
	In - te -	ri - re	lu - næ.		
Tu se -	can - da	mar - mo -	ra lo -	cas sub	i - psum
	Fu - nus,	et se -	pul - cri		
Im - me -	mor, stru -	is do -	mos; ma -	ris - que	Bai - is
	Ob - stre -	pen - tis	ur - ges		
Sum - mo	ve - re	lit - to -	ra pa -	rum lo -	cu - ples
	Con - ti -	nen - te	ri - pa.		
Quid? quod	us - que	pro - xi -	mos re -	vel - lis	a - gri
	Ter - mi -	nos, et	ul - tra		
Li - mi -	tes cli -	en - ti -	um sa -	lis a -	va - rus?
	Pel - li -	tur pa -	ter - nos		
In si -	nu fe -	rens De -	os, et	u - xor,	et vir,
	Sor - di -	dos - que	na - tos.		
Nul - la	cer - ti -	or ta -	men, ra -	pa - cis	Or - ci
	Fi - ne	de - sti -	na - ta,		
Au - la	di - vi -	tem ma -	net ne -	rum. Quid	ul - tra
	Ten - dis?	Æ - qua	tel - lus		
Pau - pe -	ri re -	clu - di -	tur re -	gum - que	pue - ris,
	Nec sa -	tel - les	Or - ci		
Cal - li -	dum Pro -	me - the -	a re -	ve - xit	au - ro
	Ca - ptus;	hic su -	per - bum		

Tan - ta -	lum at-que	Tan - ta -	li ge -	nus co -	er - cet;
	Hic, le -	va - re	fun - ctum		
Pau - pe -	rem la -	bo - ri -	bus vo -	ca - tus	at - que
	Non vo -	ca - tus,	au - dit		

La mesure de cette ode est celle que les musiciens appellent mesure à $\frac{6}{8}$. Elle va en sautillant et son mouvement fait appuyer sur les longues. A la manière dont ces vers sont scandés dans les livres classiques, les mesures du premier vers sont composées de *trochées*, celles du second d'*iambes;* cette irrégularité ne peut manquer de blesser l'oreille. Les yeux peuvent se contenter de mesures ainsi remplies:

Nōn ŏ | būr nĕ | que aurĕ | ūm mĕ | ā rŏ | nīdĕt | īn dŏ | mō lă | cūnăr;

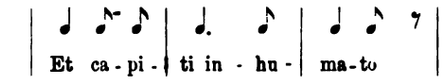
mais l'oreille est plus exigeante. Encore une fois, en poésie comme en musique, elle est le juge en dernier ressort.

En décomposant l'ode comme nous l'avons fait, on épargne aux yeux et surtout à l'oreille, ce qu'il y a de choquant dans un partage irrégulier et dans une mesure qui cloche.

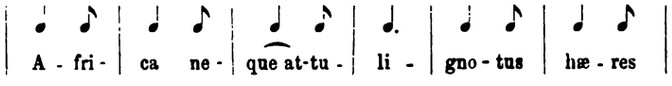
Observations. — Strophe 3e:

Āfrĭ | cā nĕ | que ăttŭ | lī ĭ | gnōtŭs | hærēs

La syllabe *ig* de *ignotus* étant longue, Horace se serait permis une grande licence en la faisant brève. Mais nous avons vu (liv. I, ode 28e, strophe 12e) l'exemple de deux *i* qui ne s'élident pas, mais qui se confondent en un seul:



Il en est de même dans cette strophe. Il faut noter et lire ainsi:



La syllabe *gno* de *ignotus*, dure à notre oreille, ne l'était pas à

celle des Latins, qui apparemment prononçaient le *gn* comme les Italiens et comme nous le prononçons nous-mêmes dans quelques mots de notre langue. Nous disons le *règne* de *Charlemagne* et non pas le *règuene* de Charle*maguene*.

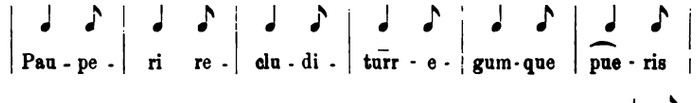
Strophe 17e: *Recluditur regumque.* Autre licence.

Qui ne sent tout ce qu'il y a de rude pour l'oreille dans ces deux *r* prononcées séparément, puisqu'elles appartiennent à des mots différents? D'un autre côté, quelle est l'oreille qui est choquée par le redoublement de l'*r* dans le même mot? *Terra, terruit, tonnerre, arracher* n'ont rien de dur. Mais si l'on veut prononcer *fer rouge,* on éprouve de la difficulté et l'on prononce naturellement *ferrouge* comme si ces deux mots n'en faisaient qu'un, et l'on accentue plus fortement la première syllabe *fer* que la seconde *rou.*

Les Latins devaient prononcer de même; et dans cet exemple *recluditur regum*, tout me porte à croire qu'ils prononçaient *recluditurregum*, en réunissant les deux mots en un seul, en accentuant fortement la syllabe *tur*, qui, par cela même, avait plus de valeur, plus de durée.

Ce surcroît de durée se faisait au détriment de la syllabe *re*, qui perdait la valeur ajoutée à la syllabe *tur*, et qui était, dans ce cas, considérée comme brève.

Ils devaient scander ce vers ainsi:



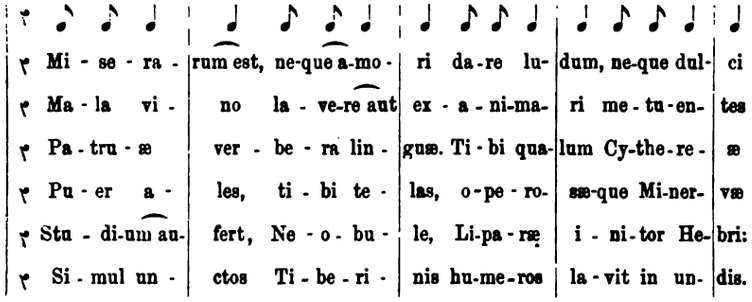
Observons que, dans *pueris*, il n'y a que deux syllabes: *pue-ris*.

12e *Rythme.*

Vers féminins, avec une césure féminine à la dernière syllabe de la mesure.

Mesure à 3 temps. La dernière syllabe du vers forme le premier temps de la première mesure du vers suivant.

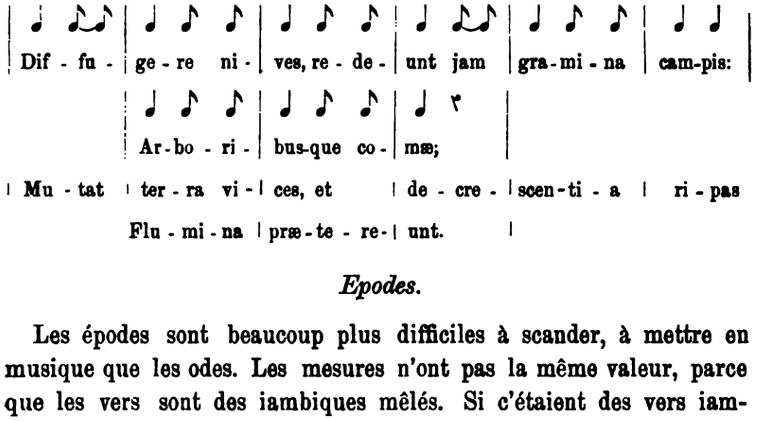
Liv. III, ode 12e (seule de son rythme):



13e *Rythme.*

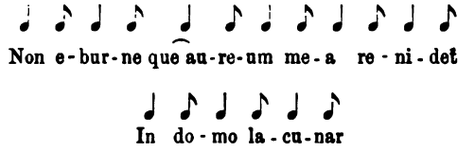
La strophe se compose de deux vers. Le premier est féminin, le second masculin. Mesure à 2 temps.

Liv. IV, ode 7e (seule de son rythme).



Epodes.

Les épodes sont beaucoup plus difficiles à scander, à mettre en musique que les odes. Les mesures n'ont pas la même valeur, parce que les vers sont des iambiques mêlés. Si c'étaient des vers iambiques ou trochaïques purs, on pourrait aisément les lire sur le rythme de l'ode 18e du livre II.



Mais ils ont le caractère des vers des poètes comiques et des fabulistes; et comme ceux-ci, ils semblent plutôt destinés à être lus qu'à être chantés.

St-Augustin, après avoir exalté la perfection des vers de six mesures, l'hexamètre, l'iambique et le trochaïque purs, ajoute:

His ergo senariorum omnium pulcherrimi non potuerunt ambo obtinere sinceritatem suam adversus hominum licentiam. Nam in trochaïco genere, non senario solo, sed unde unius incipit usque ad magnitudinem extremam quae octo pedes habet, miscendos poëtae putaverunt quatuor temporum pedes omnes qui adhibentur ad numeros. Et Graeci quidem alterius locis primo et tertio, et ita deinceps, si a semi-pede versus incipit. Sin ab integro trochaeo, secundo et quarto loco, atque ita deinceps servatis intervallis memorati longiores collocantur pedes. Quae corruptio ut tolerabilis fieret, non singulos pedes in duas partes, quarum una levationis, altera positionis est, plaudendo diviserant; sed unum pedem levantes, alterum ponentes, unde ipsum senarium trimetrum vocant ad epitritorum divisionem plausum retulerunt. Sed si hoc saltem constanter teneretur, quamvis pedes epitriti magis orationis quam poëmatis, nec jam senarius sed ternarius versus inveniretur, non tamen omni modo illa numerorum

Ces vers, les plus beaux de tous les vers de six mesures, n'ont pu cependant conserver l'un et l'autre leur pureté et n'ont pas été à l'abri de la licence des hommes. Car dans le genre trochaïque, non seulement dans les vers de six mesures, mais depuis le plus petit jusqu'au plus grand composé de huit mesures, les poètes ont cru pouvoir se permettre d'entremêler toutes sortes de mesures de quatre temps. Les Grecs même ont alternativement employé ces sortes de mesures, en les mettant à la première, à la troisième place et ainsi de suite, si le vers commence par une demi-mesure; et s'il commence par un trochée plein, à la seconde, à la quatrième place, et ainsi de suite. Pour faire tolérer cette corruption ils ne partagèrent plus chaque mesure en deux parties, l'une pour le levé, l'autre pour le frappé; mais ils mirent une mesure entière pour le levé, une autre pour le frappé; d'où le vers de six mesures fut appelé trimètre, et la division de ses mesures fut celle des épitrites (1). Encore si l'on se fût

(1)

1er épitrite	⏑ — — — —	mesure à sept temps.
2e »	— ⏑ — — —	
3e »	— — ⏑ — —	
4e »	— — — — ⏑	

labefactaretur aequalitas. Nunc vero quatuor temporum pedes dummodo in locis memoratis ponantur, licet non solum in omnibus ponere, sed ubi licet eorum, et quoties libet.

Nostri vero veteres, nec ipsa locorum intervalla intermiscendis hujusce-modi pedibus, servare potuerunt.

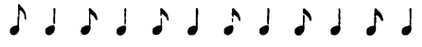
Quare in hoc genere poëtae ista corruptione atque licentia plane assecuti sunt, quod eos voluisse arbitrandum est, ut essent in fabulis poëmata solutae orationis simillima.

rigoureusement tenu là! Quoique l'épitrite convienne mieux au discours qu'à la poésie, et que les vers au lieu d'avoir six mesures n'en eussent que trois, du moins l'égalité des temps n'aurait pas été tout à fait renversée; mais aujourd'hui, non seulement on met les mesures de quatre temps aux places qui leur étaient assignées, mais à toutes les places, comme il plaît, et aussi souvent qu'il plaît au poète.

Nos ancêtres n'ont pu fixer irrévocablement la place où devaient être intercalées ces sortes de mesures. Et si, dans ce genre, nos poètes ont adopté cette espèce de versification corrompue et bâtarde, c'est sans doute qu'ils ont voulu, dans leurs fables et dans leurs comédies, se rapprocher autant que possible du langage de la conversation (St-Augustin, *De Musica*, liv. V, ch. XI).

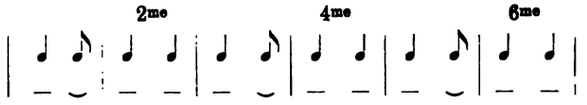
Voici un exemple du vers iambique corrompu.

Vers iambique pur:



Les Grecs et, à leur exemple, les Latins ont alternativement employé ces sortes de mesures à quatre temps, en les mettant *à la première, à la troisième* place, et ainsi de suite, si le vers commence par une demi-mesure.

et si le vers commence par un trochée plein, à la *seconde*, à la *quatrième* place et ainsi de suite.



Ils mirent une mesure pour le levé, l'autre pour le frappé, d'où ces vers furent appelés trimètres, et la division de ces mesures fut celle des épitrites.

Vers commençant par une demi-mesure:

Vers commençant par un trochée plein:

Voilà l'iambique devenu trimètre par l'intercalation de mesures de quatre temps, soit à la 1re, 3e et 5e place, soit à la 2e, 4e et 6e. Les mesures de ce trimètre sont composées avec des épitrites. De pareilles mesures ne peuvent satisfaire à la loi de l'égalité que pour les yeux; mais l'oreille rejette cette division barbare qu'aucun musicien ne pourrait exécuter. On n'a jamais vu de musique partagée en mesures de 7 temps égaux. L'auteur du traité *De Musicâ* nous dit que la poésie n'admet que les mesures dont les divisions sont égales ou doubles l'une de l'autre; que les mesures de cinq ou de sept temps sont du domaine de la prose. Les poètes grecs, qui intercalèrent dans les vers iambiques ces mesures de quatre temps, conservèrent du moins aux yeux l'égalité de mesure, en les combinant de telle sorte que chaque mesure fût composée de sept temps. Peu à peu le vers iambique fut altéré au point que l'on ne put le reconnaître qu'à la confusion et au désordre du mouvement, au choc de tous les rythmes et à la seule mesure qui le termine; là en effet l'iambe était conservé.

Ce dernier caractère est celui des iambes des épodes, et Horace peut être mis au nombre des poètes qui, dans les vers iambiques, intercalaient à leur gré, et aussi souvent qu'il leur plaisait, des me-

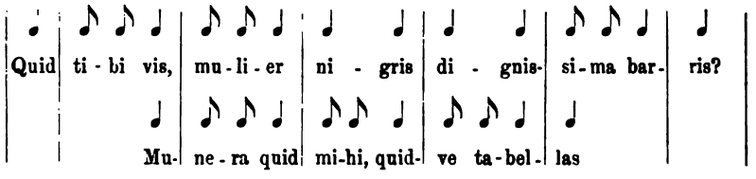
sures de quatre temps. Il nous paraît donc que les épodes ont été écrites pour être lues, et non pas pour être chantées.

Ces poésies, écrites pour la plupart en vers iambiques corrompus, forment un livre à part. Celles d'entre elles qui sont mesurées sont de véritables odes placées mal à propos dans le livre des épodes. De ce nombre sont la 12e, la 15e, la 16e et le *Carmen sæculare*. Ces trois odes sont composées chacune sur un rythme différent, le *Carmen sæculare* est sur le rythme *Jam satis terris*.....

Ce sont donc *trois* nouveaux rythmes qu'il faut ajouter aux *treize* que nous avons signalés dans les quatre livres des odes.

14e *Rythme.*

Ode 12e du livre des épodes (seule de son rythme).

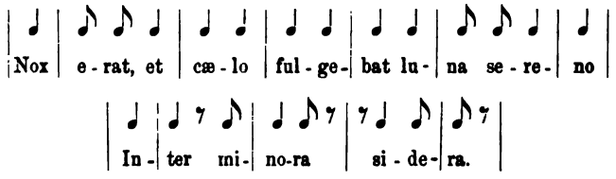


15e *Rythme.*

Ode 15e du livre des épodes (seule de son rythme).

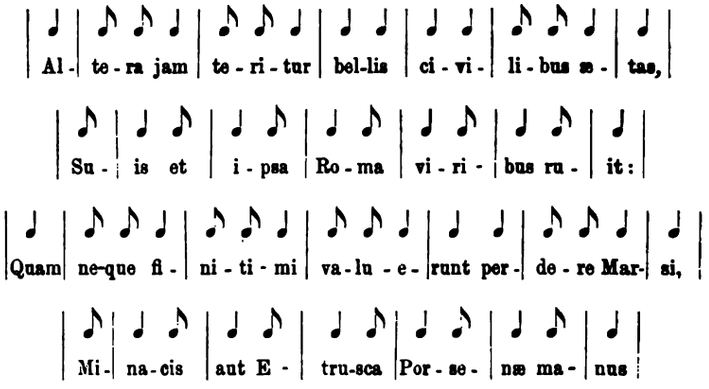
La strophe se compose de deux vers: le premier est sur un rythme à deux temps; le deuxième sur un rythme à trois temps.

Le rythme est symétrique, c'est-à-dire qu'il est constamment le même pour les vers correspondants de chaque strophe.



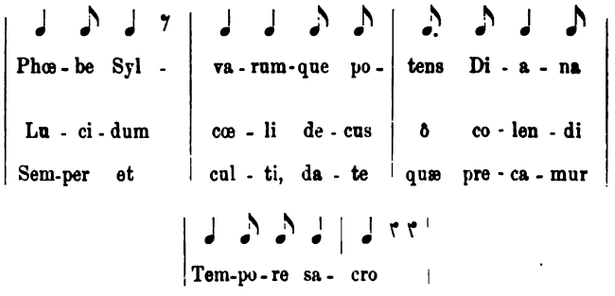
16e *Rythme.*

Ode 16e du livre des épodes. Rythme à trois temps; symétrique.



Carmen sæculare.

Il est composé sur le 2e rythme.

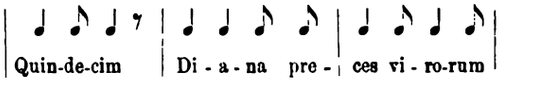


Observations.

4e strophe: *Ilithyia*, quatre syllabes — I-li-thyi-a.

12e strophe: *prolemque* — *que* appartient au vers suivant et s'élide avec *et*.

18e strophe: *Diana*, deux longues et une brève — Di-a-na.



***

Voilà donc les odes divisées en mesures égales. Que reste-t-il à faire pour se former l'oreille à leur cadence? Il faut les lire en donnant à chaque syllabe la tenue de la note correspondante, et en *battant la mesure*. Cet exercice est indispensable dès le principe. Quand l'oreille sera habituée à l'uniformité de mouvement, on pourra, si l'on veut, se dispenser de battre la mesure. Un musicien, si peu habile qu'il soit, n'a pas besoin de battre la mesure pour la sentir. L'enfant qui apprend la musique ne comprend rien à la régularité du mouvement, si on ne l'accoutume, dès le principe, à la sentir par l'exercice purement machinal du battement de la mesure. A force de frapper en cadence, il finit par sentir ce qu'est une cadence réglée et mesurée; son oreille, qui a commencé par suivre le mouvement de la main, finit par diriger la main, règle le mouvement, et, au besoin, se passe du battement de la mesure. Il en sera de même dans la lecture des vers latins.

Si l'on veut enfin graver dans la mémoire des élèves la cadence des vers d'Horace, afin qu'ils puissent dire un jour, avec vérité, qu'ils la sentent, que l'on transporte sur un papier de musique, en leur faisant exprimer un air connu ou facile à retenir, les notes dont nous nous sommes servi pour marquer la valeur des syllabes, et qui n'indiquent aucun son par elles-mêmes. On aura les odes en musique, on les chantera, on ne les oubliera plus.

Est-il nécessaire, à ce compte, que maîtres et élèves connaissent la musique? Ce ne serait certes pas un mal. Mais nous n'en demandons pas si long. Il suffira que maître et élève connaissent les principes fondamentaux de la musique; c'est l'affaire d'une demi-journée. Il ne faut pas plus de temps pour apprendre quelle est la valeur de la noire, de la croche, du soupir, du demi-soupir et du point après une note. Sans ces notions qui sont indispensables, sans l'exercice du battement de la mesure nécessaire dans le principe, on lira Horace comme Salluste; on ne sentira jamais, quoi qu'on en puisse dire, l'harmonie de ses vers.

Grenoble, 1894.

J. DE CROZALS.

Una canzone celebre nel cinquecento

" Io mi son giovinetta „ del Ferabosco.

Di Domenico Maria Ferabosco i dizionarî biografici dànno scarse notizie. Vi si ripete, presso a poco colle medesime parole, che egli, nato a Roma nella prima metà del secolo XVI, fu maestro dei fanciulli del coro nella Cappella Giulia in Vaticano dal marzo 1547 al gennaio 1548; che passò poi maestro a San Petronio in Bologna; e che, richiamato a Roma ed ammesso (27 novembre 1550) fra i Cappellani cantori apostolici, perdette il posto nel luglio 1555, perchè ammogliato, quando il papa aveva deciso necessaria la qualità di prete per essere inscritto in quel Collegio. Si ignora l'anno di sua morte.

Il Fétis aggiunge che la celebre canzone del Ferabosco « *Io mi son giovinetta* » intavolata nel *Fronimo* di Vincenzo Galilei, si trova in partitura (a quattro voci) nel 1° volume della Collezione manoscritta Éler, che fino dal 1820 sta nella Biblioteca del Conservatorio di Parigi.

Celebre infatti fu tale canzone per lunghi anni nel cinquecento(1); vi acquistò vivissima simpatia e si diffuse largamente come esplicazione geniale del gusto allora in voga. Non saprei esporre quale questo si fosse, e perchè siasi stabilito, meglio che citando quanto scrive in proposito l'illustre Ab. Pietro Canal:

« L'arte fiamminga non vôlta ad altro che a far vana mostra di « sè medesima non curando nè ritmo, nè melodia, nè le parole e « l'affetto che le informava, non dicea troppo bene col puro cielo, « con la mite aria, col sentir vivo, con la gaia indole degli Italiani, « nè tampoco col lieto vivere comune allora non solo alle loro corti,

---

(1) Sul finire del secolo e nei primi anni del seicento troviamo invece famosa la canzone francese di Orlando Lasso *Susanne un jour*.

« ma a tutto il popolo. In un secolo intinto di paganesimo, com'era « il decimosesto, non fa meraviglia che la musica sacra sia stata « l'ultima a mettersi per la buona via ed improntarsi d'affetti sempre « difficili ad essere intesi per la temperata natura della cristiana « rassegnazione. Della profana poi il genere più frequentato da' com- « positori italiani di questo tempo furono le frottole, come nella « seconda metà del secolo furono invece le villanelle e le canzonette « alla napolitana, alla francese e simili. Questo genere di canti, se « da una parte era il più confacente alle condizioni del luogo e del « tempo, da altra parte s'era già anch'esso arricchito di belli e dotti « artifizii quanto bastava perchè non paresse indegno de' purgati « orecchi e delle nobili corti. Chi lo credesse troppo leggiero e di « poco onore all'Italia che tanto lo coltivò, pensi che è suo merito « l'avere lasciata e lastricata la via alla *nuova pratica* che in sul « fine di questo e in sul principio del seguente secolo fece la gloria « di Emilio del Cavaliere, del Peri, del Caccini, del Monteverde » (1).

Tornando alla canzone del Ferabosco dirò che la sua *celebrità* ci è provata anche dalle diverse riproduzioni e riduzioni fattene; io, leggendo i pochi libri di liuto che si conservano nelle Biblioteche d'Italia, la trovai intavolata in quattro raccolte:

Fronimo Dialogo di Vincentio Galilei Fiorentino nel quale si contengono le vere Et necessarie regole del Intavolare la Musica nel Liuto. Posto nuovamente in luce, et da ogni errore emmendato. In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, MDLXVIII;

Il primo libro de Intavolatura da liuto, de motetti ricercate madrigali, et canzonette alla napolitana, a tre, et a quattro voci, per cantare, et *Sonare composte per Gabriel Fallamero Gentilhuomo Allessandrino.* Novamente posto in luce. In Vinegia. Appresso l'Herede di Girolamo Scotto, 1584;

Fronimo Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino, sopra l'arte del bene intavolare, et rettamente sonare la musica Negli strumenti artificiali sì di corde come di fiato & in particolare nel Liuto. Nuovamente ristampato, & dall'Autore istesso

---

(1) *Della musica in Mantova.* Notizie tratte principalmente dall'Archivio Gonzaga ed esposte dall'Ab. Pietro Canal. Venezia, Antonelli, 1881.

arrichito, & ornato di novità di concetti, & d'essempi. **In Vineggia,** Appresso l'Herede di Girolamo Scotto, MDLXXXIIII;

J. I∓I. S. M. Giardino di Intaulature per il Leuto delle più rare Madrigali et Vilanelle et Capriccio Brandi volte et Corante Gagliarde pas et mezzo che il Principe Il Sig^r Marchese di San Sorlino fratello del Sig^r Duca di Nemours mi ha fatto favore di lasciarmeli copiare sopra tutte le sue più rare Intaulature (Manoscritto cartaceo, segnato F. VII, 1, nella Biblioteca della R. Università di Genova); mentre la composizione originale è riportata nelle opere:

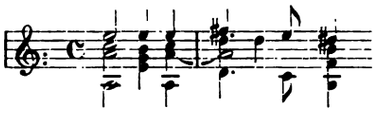
De diversi autori il primo libro de Madrigali a quatro voci a note negre Novamente Ristampato In Venetia Apresso di Antonio Gardane. 1552;

De diversi autori il primo libro de madrigali a quatro Voci a note negre Con la gionta di cinque Madregali Novamente con ogni diligentia Ristampato. In Venetia Apresso di Antonio Gardano 1557; di cui non potei vedere che il solo Tenore (nella Biblioteca Canal in Crespano Veneto).

Col confronto delle varie intavolature, in differenti toni, mi fu dato di ricostruire, eliminando gli errori che sogliono facilmente incorrere in siffatto genere di notazione musicale, la canzonetta secondo la vera lezione usata dagli esecutori del cinquecento, quando certe alterazioni cromatiche non erano scritte, ma bensì sottointese, o permesse, e quando il tono minore, non ancora bene definito e deciso, era trattato, anche in chiave, un po' ambiguamente.

Già fino dalle prime note la canzone mi si presentò con interpretazioni differenti. Ma il *Fronimo* di Vincentio Galilei toglie ogni dubbio; nella 1ª edizione (1) lo scolare (Eumatio) intavola la composizione del Ferabosco (a pag. 27), ed il maestro (Fronimo) la corregge (a pag. 34) — nella 2ª edizione il Galilei, che allestì quasi interamente musica nuova per rifare il suo libro, riproduce la canzone *Io mi son giovinetta*, intavolata ancora dallo scolaro (a pag. 47) e poi dal maestro (a pag. 56). E Fronimo prendendo in esame la prima battuta scritta da Eumatio

(1) Ho potuto leggerla mercè la gentilezza dell'egregio Prof. Cav. Adolfo Berwin, Bibliotecario dell'Accademia di Santa Cecilia in Roma, che possiede il rarissimo volume.

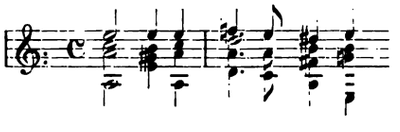


lo avverte così: « Voi ci havete fatto due grandissimi errori, chia-
« mati da Moderni contrapuntisti peccati in spirito Santo; Il primo
« de quali è il fare andar la parte del Tenore con quella del Basso,
« dalla Terza minore all'ottava senza il semituono, & il secondo com-
« mettete nel far venire la parte del Contralto con la grave, dalla
« decima all'ottava, pur senza, & per mostrarvi ora maggiormente.....
« l'eccellenza, & forza del semituono, & farvi toccar con mano che
« in lui consiste tutto il bello, & buono della musica di hoggi (1),
« essaminate un poco quella canzone a quattro voci del mirabile
« Orlando Lassus, che comincia così Per ch'io veggio, & mi spiace,
« dove troverete », ecc.

Dunque secondo i contrappuntisti del tempo di Galilei sarebbe un grosso sproposito, nientemeno che un peccato in Spirito Santo, non far ♯ il *sol* e il *do* nei passi

Giova notare, in appoggio di quanto dissi più indietro, che nella parte originale del Tenore non è segnato il ♯, ciocchè prova ancora una volta che molte alterazioni di mezzo tono erano lasciate all'intelligenza, e forse talvolta al gusto degli esecutori. Ed oggi, mi ripeto, l'intelligenza e l'accuratezza degli intavolatori ci mostrano dove si usavano queste alterazioni, fornendoci un aiuto prezioso per bene interpretare la musica vocale del cinquecento.

Secondo lo spirito dell'arte moderna la canzone invece dovrebbe cominciare:



(1) Più tardi i maestri veneziani seppero accentuare maravigliosamente bene il colorito delle loro composizioni mediante l'uso delle alterazioni cromatiche già tanto esaltate dal Galilei prima che la scuola si affermasse con tanto splendore.

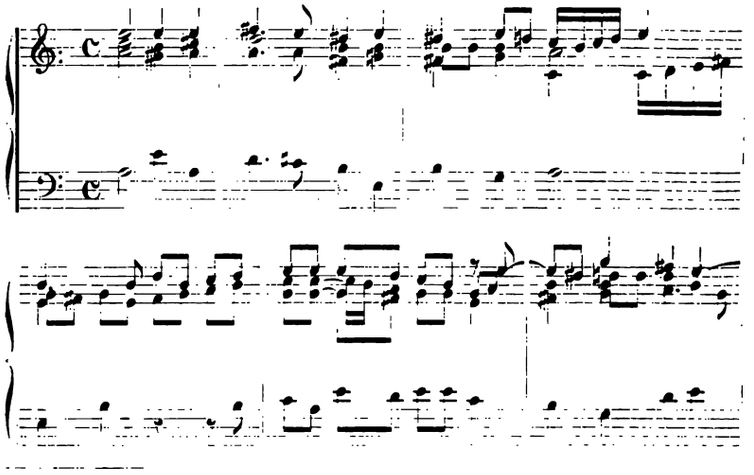
In tal modo non è offeso il nostro sentimento della tonalità; e a noi non dispiace il rapporto quasi immediato del *fa* ♮ col *re* ♯; mentre il *colore del tempo* (la tonalità vaga, indeterminata) è conservato facendo maggiori anche il terzo e il quarto accordo.

Il Fallamero resta ligio all'edizione originale per voci, e mette minori il secondo, il terzo e il quarto accordo, ossia cade nel noto peccato per non aver saputo intravvedere le alterazioni; del resto il suo libro è scorrettissimo anche per errori di stampa.

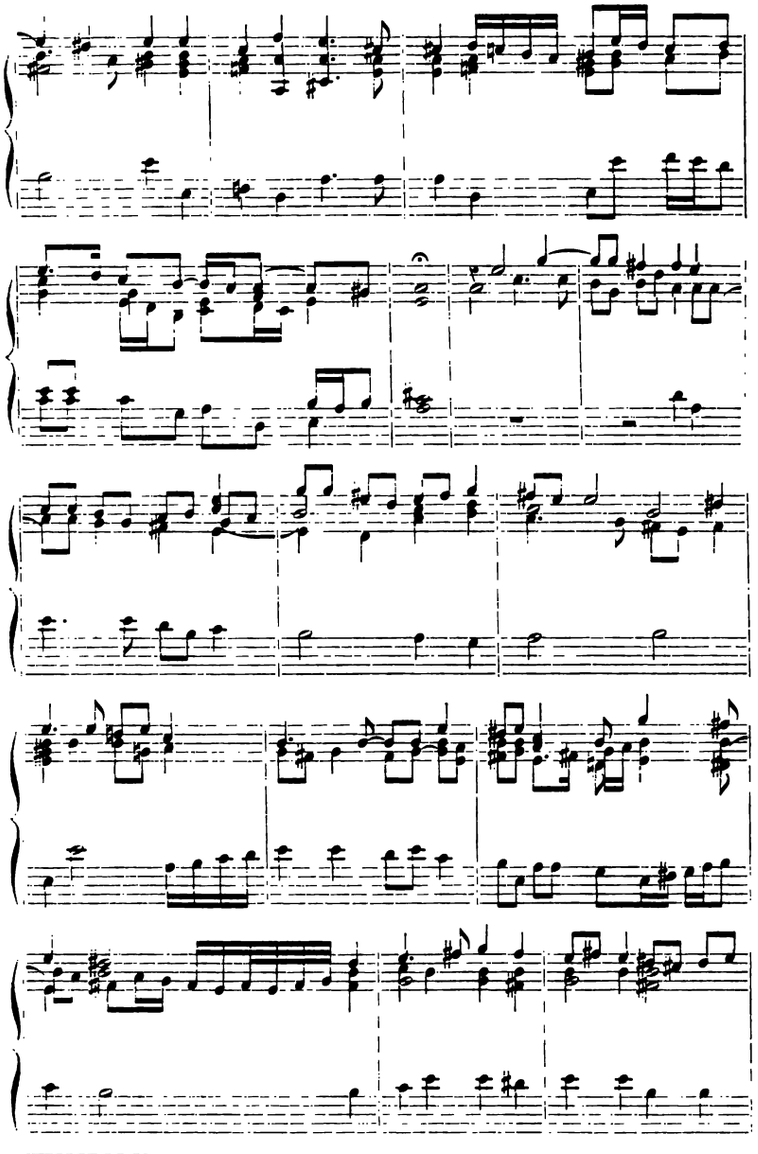
Nei miei **Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts,** traducendo la canzone, ho fatto minori il secondo e il terzo accordo, tratto in inganno nel secondo dalla nota, già ricordata, del tenore (1), e per non distruggere nel terzo la tonalità stabilita minore subito allora.

Ed ora ecco senz'altro la canzone ricostruita con opportuni confronti; in essa ho conservato qualcuno di quegli abbellimenti (si dicevano *diminutioni*, mentre sarebbe stato più naturale dar loro il nome di *aumentazioni*) con cui si rabescava, adattandola sul liuto, la musica per voci — facilmente però vi si scorge la forma originale, più semplice.

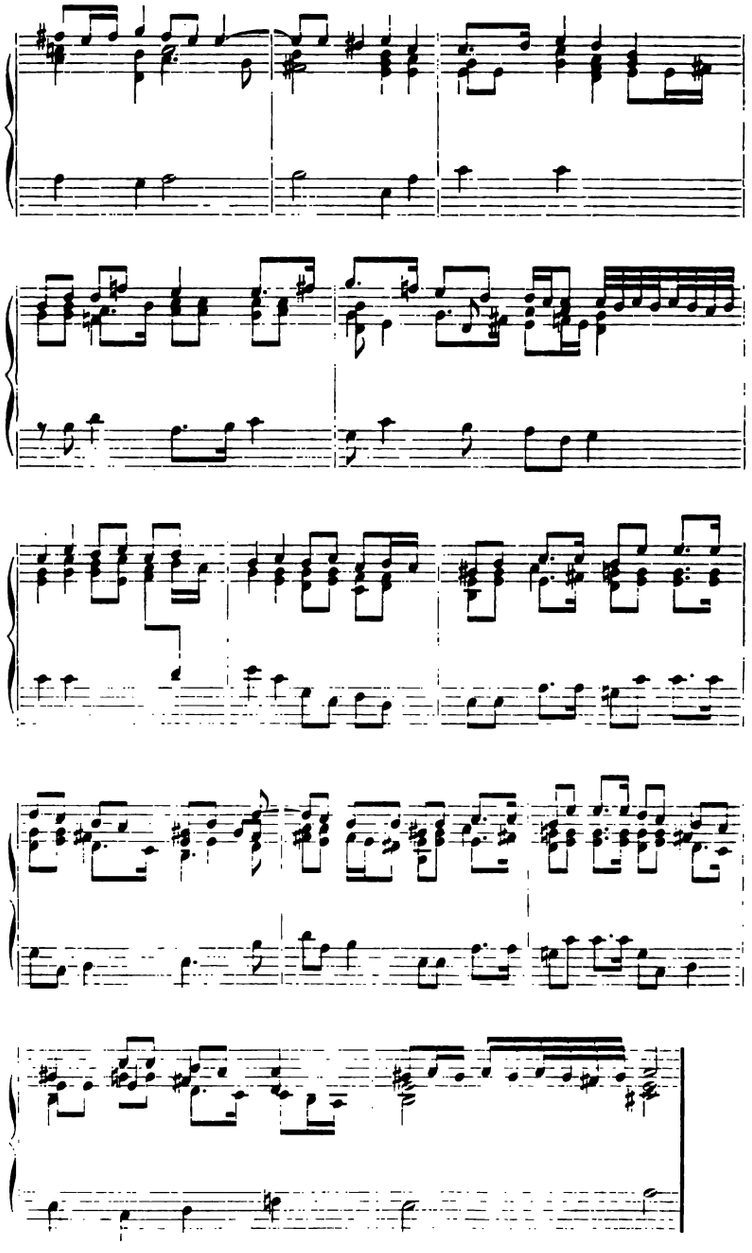
« *Io mi son giovinetta* » del Ferabosco, a 4.



(1) Tono originale è il *sol minore*, con un solo ♭ in chiave. Ora se non è forse illogico — dal momento che la sesta può avere carattere diverso — di non segnarla minore in chiave, colla riserva di abbassarla volta per volta ove



occorre, la settima non dovrebbe mai essere *sottointesa* maggiore (anche se spesso lo sia di necessità), ma bensì *notata* sempre, specialmente nelle singole parti di una composizione (come ne è il caso pei libretti dei madrigali), anche per non lasciar dubbio di possibili modulazioni.



I libretti dei Madrigali sopra citati ci dànno le parole della canzone:

Io mi son giovinetta & volentieri
M'allegr'e cant'en la stagion novella
Mercè d'amor e de dolci pensieri;
Io vo pei verdi prati riguardando
I bianchi fiori e giali
Le rose in su le spin'e bianchi gigli,
& tutti quanti gli vo somigliando
Al viso di colui
Ch'amandomi mi prese e terrà sempre.

Crosaron di Rosà, Luglio 1894.

Dott. Oscar Chilesotti.

Hector Berlioz.

I.

Voilà déjà vingt-cinq ans passés que Berlioz mourait à Paris, dans cette ville objet de ses rêves de jeunesse, théâtre de ses luttes acharnées et de ses défaites superbes. C'est au milieu de ces Parisiens, qui ne lui avaient presque accordé que moquerie ou dédain, qu'il a voulu mourir, accablé de tristesse et de découragement, seul dans la foule turbulente, entouré de quelques amis intimes et de rares disciples. N'avait-il pas prévu, d'ailleurs, cette fin si triste en écrivant ces lignes dont l'événement a prouvé toute la justesse : « Ce fut vers ce temps de ma vie académique que je ressentis de nouveau les atteintes d'une cruelle maladie (morale, nerveuse, imaginaire, tout ce qu'on voudra), que j'appellerai le mal de l'isolement et qui me tuera quelque jour... Cet état n'est pas le spleen, mais il l'amène plus tard : c'est l'ébullition, l'évaporation du cœur, des sens, du cerveau, du fluide nerveux. Le spleen, c'est la congélation de tout cela, c'est le bloc de glace ».

Aussi bien la mort fut pour lui un véritable bienfait : depuis quelques années, il ne restait plus d'Hector Berlioz qu'un corps, machine inerte et souffreteuse ; l'être moral était à bas. La chute de ses *Troyens* avait porté la plus rude atteinte à cette nature si bien trempée pour la lutte. Jusque-là le fier artiste avait rendu coup pour coup ; jamais une défaite, si grave fût-elle, ne l'avait complètement abattu. Pour la première fois, en voyant tomber son œuvre de prédilection, l'athlète avait faibli. Il avait déposé les armes et dès lors, las de la vie et de la lutte, il s'était contenté d'assister au triste spectacle que lui donnait la capitale « préoccupée avant tout des intérêts matériels, inattentive et indifférente à ce qui passionne les poètes et les artistes, amoureuse du scandale et de la rail-

lerie, riant d'un rire strident et sec aux occasions qu'elle a de satisfaire cet étrange amour ». Un certain chagrin du cœur, une vague souffrance de l'âme, des regrets sans espoir le minaient au moins autant que la maladie ; son ombre seule errait au milieu de nous, muette, taciturne, *isolée*, et par un beau matin du mois de mars, à l'approche du joyeux printemps, elle s'évanouit.

La carrière militante de Berlioz peut se diviser en deux périodes bien distinctes : celle où il combat sur place et qui va depuis son arrivée à Paris jusqu'après *Roméo et Juliette* et la *Symphonie funèbre et triomphale*, en 1842 ; celle où, las de lutter sans profit, non sans gloire, il se met à courir le monde, afin d'établir sa réputation hors frontières et de rentrer ensuite à Paris, victorieux et triomphant : celle-là va jusqu'à sa mort. Sitôt qu'il obtenait un succès, petit ou grand, à l'étranger : « Faites en sorte que Paris le sache, » écrivait-il à ses amis. Et Paris, qui l'apprenait, l'avait oublié l'instant d'après. C'est dans l'intervalle de ses grandes tournées et chaque fois qu'il revenait toucher barre en France, afin de voir si ses succès à l'étranger l'avaient un peu grandi aux yeux de ses compatriotes, qu'il faisait entendre ses dernières œuvres capitales : *la Damnation de Faust* et *l'Enfance du Christ*, le *Te Deum* et *Béatrice et Bénédict*, enfin *les Troyens*. Après, il n'eut plus la force que de retourner en Russie — et ce fut tout.

C'est à la fin de 1821 que Berlioz s'en vint à Paris dans le but avoué d'apprendre la médecine et avec le secret désir d'étudier surtout la musique. Il approchait alors de dix-huit ans, étant né à la Côte-Saint-André (Isère) le 11 décembre 1803, et avait déjà reçu quelques leçons de musique de deux pauvres artistes échoués à la Côte : un nommé Imbert et un nommé Dorant ; c'est lui-même qui nous a transmis leurs noms. En arrivant à Paris, où son père, simple officier de santé mais très épris de sciences et de médecine, ne l'avait laissé venir qu'à la condition qu'il suivrait exactement les cours de la Faculté, il travailla d'abord du mieux qu'il put à remplir ce programme. Mais un soir il va entendre à l'Opéra *les Danaïdes* de Salieri ; il est aussitôt reconquis par la musique et passe la plus grande partie de son temps à la bibliothèque du Conservatoire, à étudier les partitions de Gluck ; il y rencontre un élève de Lesueur qui le présente à ce maître et se lie de grande affection avec l'auteur

des *Bardes*, qui l'admet dans sa classe; il signifie enfin à sa famille son intention formelle de se vouer à la musique et fait exécuter à Saint-Roch une messe qu'il brûla presque aussitôt, sauf le *Resurrexit* qui obtint grâce à ses yeux, au moins pour quelque temps. Il prit part alors au concours préparatoire pour le prix de Rome et ne fut même pas jugé digne d'entrer en loge: aussitôt rappelé à la Côte par ses parents qui se défiaient beaucoup de sa « prétendue vocation irrésistible », il y parut si triste, si accablé et si misanthrope que son père, inquiet, lui permit de retourner tenter encore une fois la fortune à Paris.

Il revint pour l'hiver de 1826, n'ayant pour vivre qu'une toute petite pension de sa famille, sur laquelle il prétendait économiser de quoi rembourser peu à peu les avances qu'un ami lui avait faites pour l'exécution de sa messe. Il mène alors la plus triste existence du monde et se débat contre la misère en compagnie d'un autre étudiant, son ami Carbonnel, vivant à certains jours de légumes secs, donnant des leçons de solfège à un franc le cachet, acceptant même une place de choriste au théâtre des Nouveautés. Mais les jouissances artistiques le dédommageaient de ces privations matérielles, et son cœur déborde de joie et de bonheur chaque fois qu'il peut aller entendre à l'Opéra ou à l'Odéon quelque chef-d'œuvre de Spontini, de Gluck ou de Weber; il n'eut la révélation de son quatrième dieu: Beethoven, qu'un ou deux ans plus tard, lorsque Habeneck fonda la Société des Concerts du Conservatoire pour la diffusion des œuvres de ce prodigieux génie. Il continuait cependant à suivre les classes de Lesueur et de Reicha, si bien qu'en 1828, l'Institut ayant mis au concours une scène d'*Orphée déchiré par les bacchantes*, il ne fut pas honteusement repoussé. Le jury déclara simplement sa musique inexécutable et, pour toute réponse, il prétendit la faire exécuter dans un concert qu'il donnerait au Conservatoire, le surintendant des beaux-arts, M. de Larochefoucauld, auquel il était recommandé, lui ayant accordé la disposition de cette salle malgré les protestations rageuses du directeur, Cherubini; mais le hasard sauvegarda l'amour-propre des membres de l'Institut et Berlioz dut renoncer à son idée en raison d'une indisposition du chanteur Alexis Dupont.

Il aurait été bien surprenant que Berlioz, avec son ardente ima-

gination et son esprit toujours en feu, laissât passer le mouvement romantique sans s'y associer avec la fougue et la passion qu'il apportait en toutes choses. Il devint bientôt un des coryphées de l'école nouvelle, assez peu riche en musiciens, car elle n'en compta que deux : Monpou et lui, tandis qu'elle recrutait de très nombreux adhérents parmi les écrivains, poètes ou prosateurs, et les artistes, peintres ou dessinateurs. Comme tous ses frères d'armes en romantisme, encore plus qu'eux tous, Berlioz courut aux représentations de pièces de Shakespeare que des tragédiens anglais donnaient alors à l'Odéon ; il y fut frappé d'un double coup de foudre, et par Shakespeare qui le terrassa, dit-il, et par miss Smithson, qui l'enivra. C'est pour attirer l'attention de la belle tragédienne qu'il organisa, avec son ouverture de *Waverley*, celle des *Francs-Juges* et la cantate de *la Mort d'Orphée*, un concert dont elle n'entendit jamais parler. C'est aussi pour arriver jusqu'à elle au moyen de la musique qu'il imagina de composer la *Symphonie fantastique*, où il se mettait en scène avec sa bien-aimée et qui devait finir par lui gagner le cœur de miss Smithson.

Ces premières tentatives de Berlioz étant peu connues, il est bon de préciser, ne fût-ce que parce qu'on trouve dans ces morceaux oubliés l'ébauche de certaines pages de *la Damnation de Faust* et de *l'Enfance du Christ*. Ses ouvertures de *Waverley* et des *Francs-Juges* furent exécutées pour la première fois dans le concert qu'il donna au Conservatoire en l'honneur de miss Smithson le 26 mai 1828 ; il y fit jouer aussi le *Resurrexit* de sa première messe en place de la scène de *la Mort d'Orphée*, le chanteur Alexis Dupont se trouvant malade, une marche des Mages allant à la crèche et une grande scène sur la *Révolution grecque*. Enfin, le 1er novembre 1829, il fit rejouer ses deux ouvertures, son *Resurrexit* sous un nouveau titre : *le Jugement dernier* et une composition nouvelle intitulée : *Chœur de sylphes* dont voici le programme : « Méphistophélès, pour exciter dans l'âme de Faust l'amour du plaisir, assemble les esprits de l'air et leur ordonne de chanter. Après avoir préludé sur leurs instruments magiques, ils décrivent un pays enchanté, dont les heureux habitants s'enivrent de voluptés sans cesse renaissantes ; peu à peu le charme opère, la voix des sylphes s'éteint et Faust, endormi, demeure plongé dans des rêves délicieux ». Tout le monde, aujourd'hui, sait ce qu'est devenu cet adorable morceau.

Sur ces entrefaites, Berlioz obtint le prix de Rome en juillet 1830 — après avoir concouru inutilement quatre fois — et se mit en route pour Rome non sans avoir donné un concert d'adieux où il fit entendre sa cantate couronnée de *Sardanapale* et la *Symphonie fantastique*, écrite et dirigée alors contre miss Smithson que Berlioz exécrait à cause de son indifférence ignorante et qui, d'ailleurs, ne soupçonnait rien de cette passion folle et de cette haine féroce. Le jeune artiste partit tout fier de son succès et aussi de la sèche réponse faite par Cherubini à l'ami qui lui demandait s'il irait entendre la nouvelle production du jeune artiste: « Zé n'ai pas besoin d'aller savoir *comment il né faut pas faire* ». Il demeura près de deux ans en Italie, afin de se conformer en partie aux règlements; mais ce séjour fut entièrement perdu pour lui au point de vue artistique. Avec le juste et profond dégoût qu'il avait de la musique italienne, il ne pouvait que souffrir là-bas de tout ce qu'il entendait; le mieux qu'il pût faire était de s'enfuir de Rome dans la campagne où il se promenait avec son ami de rencontre, Mendelssohn, jusqu'au jour assez tôt venu où leurs deux esprits, si dissemblables, se lassèrent l'un de l'autre. Il abrégea son séjour en Italie autant que possible et dès que le directeur Horace Vernet lui en donna licence, il revint à Paris, rapportant comme ouvrages principaux une ouverture du *Roi Lear*, et le monodrame de *Lelio* ou *le Retour à la vie*, une série d'anciens morceaux remaniés, qui complétait la *Symphonie fantastique* et qu'il aurait aussi bien pu combiner à Paris qu'à Rome. Et même, en restant à Paris, il aurait très probablement composé davantage au lieu d'aller flâner dans la campagne en pinçant de la guitare et en tirant sa poudre aux moineaux.

Dès qu'il fut de retour à Paris, en 1832, Berlioz se sentit reconquis par miss Smithson, dont une autre passion byronienne l'avait détourné pour un temps et qu'il qualifiait aimablement de « fille Smithson » tandis que son cœur était pris ailleurs: au moment de son départ pour Rome, il ne pensait qu'à la jeune et séduisante pianiste Marie Moke, qu'il avait connue par son ami Ferdinand Haller, qu'il avait courtisée en place de son ami, poursuivie de déclarations brûlantes et qui avait épousé tout tranquillement Camille Pleyel — un nom qu'elle devait illustrer comme virtuose — tandis que son fou d'amoureux, son prétendu fiancé était retenu en Italie. Il se hâta,

sitôt rentré à Paris, d'organiser un concert pour faire entendre à miss Smithson la *Symphonie fantastique*, complétée par *le Retour à la vie*, et ce jour-là (9 décembre 1832) il triompha doublement, puisque l'audition du chef-d'œuvre qu'elle put croire inspiré par elle émut violemment la tragédienne et la fit souscrire aux vœux de Berlioz. Comment aurait-elle pu se douter que cette composition, imaginée en son honneur, quand Berlioz ne rêvait que d'elle, avait été, dans le fait, écrite avec une fièvre extraordinaire en vue de la stigmatiser lorsque Berlioz brûlait de mille feux pour M.lle Moke et qu'avant de partir pour Rome il l'avait fait exécuter en l'honneur de M.lle Moke comme il la faisait jouer à présent en son honneur? Les deux familles, cependant, plus clairvoyantes que les jeunes gens, faisaient une juste opposition à leurs beaux projets d'avenir; mais les deux amants, Berlioz tout le premier, usèrent de toute leur énergie afin de surmonter les obstacles et de nouer cet indissoluble lien qui devait les rendre également malheureux.

Pendant toutes ces négociations, le théâtre anglais de Paris dut fermer ses portes et miss Smithson, qui en avait pris la direction, resta sans ressources, tout ce qu'elle possédait ne suffisant pas à payer les dettes de l'entreprise; par surcroît de malheur, elle se cassa la jambe en descendant de voiture, un jour qu'elle faisait des courses pour organiser une représentation à son bénéfice. Pendant que la malade était étendue sur son lit de douleur, Berlioz eut tout le temps de faire à ses parents les « sommations respectueuses » d'usage et sitôt qu'elle fut guérie, il l'épousa: « Elle était à moi, dit-il, je défiais tout! » Le jeune ménage ne roulait pas sur l'or; la femme n'avait que des dettes et le mari possédait trois cents francs qu'un ami lui avait prêtés. Il n'importe, on menait gaîment triste vie. Pour apporter, sinon l'aisance, au moins le nécessaire dans la maison, Berlioz eut recours à sa plume et se mit à écrire dans les journaux par nécessité, ce qu'il n'avait fait d'abord que par amour de la lutte et besoin de se défendre.

Il avait débuté dès 1829 au *Correspondant* par une étude assez développée sur Beethoven que les artistes et les amateurs de Paris venaient enfin de connaître grâce à la fondation de la Société des Concerts, établie par Habeneck au Conservatoire; il avait aussi fourni quelques articles à la *Revue Européenne*, au *Courrier de l'Europe;*

enfin, la *Gazette musicale de Paris*, fondée en 1833 et qui n'a disparu qu'en 1881, après quarante-sept ans de glorieuse existence, l'accueillit avec empressement et se dévoua à son succès. Peu après, en 1835, il entrait au *Journal des Débats* où il occupa pendant trente années la place de feuilletoniste musical et dont les propriétaires, les Bertin, devinrent ses protecteurs dévoués en toute circonstance. Outre qu'ils lui donnaient de quoi vivre à peu près convenablement, ses articles servirent d'abord à Berlioz, en lui créant de nombreuses relations dans la presse, autant qu'ils lui nuisirent plus tard en lui suscitant beaucoup de jalousies et d'inimitiés.

C'est au milieu d'embarras d'argent sans cesse renaissants que Berlioz composa cette symphonie d'*Harold en Italie*, inspirée à coup sûr par le souvenir de ses excursions aux environs de Rome et dans laquelle il introduisit pour Paganini une partie d'alto principal, trop peu principal encore au gré du grand violoniste qui aurait voulu que ce fût un concerto véritable avec de simples répliques d'orchestre: heureusement que Berlioz n'entendit pas de cette oreille-là. L'exécution d'*Harold* (23 novembre 1834) classa désormais Berlioz auprès des connaisseurs et, bientôt après, M. de Gasparin, ministre de l'Intérieur, lui commanda un *Requiem* pour le service anniversaire des victimes, non pas de la Révolution de 1830, mais des victimes de l'attentat de Fieschi, *Requiem* qui changea de destination et fut exécuté au service célébré dans l'église des Invalides, le 5 décembre 1837, pour les soldats français et le général Daurémont, tués au siège de Constantine.

La fortune semblait sourire enfin aux efforts obstinés du jeune compositeur, lorsqu'une chute éclatante vint renverser toutes ses espérances. Son opéra de *Benvenuto Cellini*, écrit sur un poème de Léon de Wailly et Auguste Barbier, fut représenté à l'Opéra le 10 septembre 1838, bien soutenu par Mmes Stolz et Dorus-Gras, mais mal défendu par Duprez, et disparut de l'affiche après trois représentations, le célèbre ténor n'ayant plus voulu paraître dans un ouvrage où il était éclipsé par les deux chanteuses. Berlioz, pour se relever de cette chute, organisa au Conservatoire deux concerts où l'exécution de la *Symphonie fantastique* le dédommagerait, pensait-il, de la perte de ses droits d'auteur à l'Opéra. Le premier concert couvrit à peine les frais, mais le second eut un résultat mémorable. La symphonie

venait de finir quand un homme se précipite sur l'estrade et baise les mains de l'auteur stupéfait. Le lendemain, Berlioz recevait une lettre où, comme témoignage d'admiration, on le priait d'accepter une somme de 20,000 f., et cette lettre était signée par l'enthousiaste auditeur de la veille, Nicolo Paganini.

Cette somme — qu'elle provînt, comme on l'a dit, d'une libéralité cachée des Bertin, ou qu'elle fût donnée effectivement par Paganini dans le but de se défendre aux yeux des Parisiens contre une accusation d'avarice — assurait pour un temps assez long l'existence de Berlioz et allait lui permettre de travailler sans inquiétude. Il profite alors des premiers loisirs qu'il ait depuis son retour à Paris et compose coup sur coup sa Symphonie avec chœurs et soli : *Roméo et Juliette*, qu'il dédie, pour jouer la reconnaissance, à son bienfaiteur officiel et qu'on entendit pour la première fois le 24 novembre 1839, la grande *Symphonie funèbre et triomphale*, exécutée à l'inauguration de la Colonne de Juillet, en 1840, puis de nombreuses mélodies ou compositions chorales, écrites ou refaites vers cette époque, enfin cette page toute pleine de lumière et de bruit qui s'appelle l'ouverture du *Carnaval romain*.

1842 : une date importante dans la carrière de Berlioz. Sa vie se dédouble à partir de ce moment. Méconnu dans son pays, dégoûté de toujours lutter sans s'imposer au grand public, mal remis de l'échec de *Benvenuto* qui devait lui fermer pour toujours les portes de l'Académie de musique, il résolut d'entreprendre une tournée artistique à travers l'Europe et commença dès la fin de 1842 par la Belgique. Il y obtint un peu plus de succès qu'en France, mais fut encore assez vivement discuté : il avait emmené avec lui une cantatrice assez médiocre, Mlle Martin-Recio, qui avait paru sans succès à l'Opéra et jeté le grapin sur lui. Il l'épousa plus tard, dès que miss Smithson, dont il vivait séparé, fut morte, et ne fut pas plus heureux dans son second ménage que dans le premier : sa première femme aimait à boire, sa seconde avait des prétentions peu justifiées de chanteuse qui eurent toujours le don de l'exaspérer. Après cette petite excursion en Belgique, Berlioz, dont certaines œuvres avaient déjà percé en Allemagne, se lança à la conquête des pays d'outre-Rhin et son existence, à dater de ce jour, ne fut plus qu'une série de voyages dans les départements français ou à l'étranger.

Sa première grande tournée, effectuée de 1842 à 1843, fut consacrée à l'Allemagne du nord : à Leipzig, il retrouve Mendelssohn, avec lequel il renoue aussitôt et de bon cœur sans plus penser à leurs démêlés de jeunesse ; à Dresde, il rencontre un dévouement au moins égal de la part de Richard Wagner qui l'accueille en frère et le traite en maître ; à Berlin, il n'est pas moins soutenu par Meyerbeer qui lui recrute les artistes nécessaires et le met à même de diriger une partie de son *Requiem*.

Quand il fut de retour à Paris, il organisa d'abord un festival-monstre à l'Exposition des Produits de l'Industrie, en août 1844, puis quatre grands concerts au Cirque des Champs Élysées, dans les premiers mois de 1845 ; mais ces gigantesques concerts qu'il avait toujours rêvé de diriger ne lui rapportèrent aucun profit. Sans se décourager, il tenta d'initier la province à ses œuvres et s'en fut donner à Marseille et à Lyon de grands concerts dont la réussite assez modeste fut due moitié à la curiosité, moitié à la surprise. Après, il partit pour l'Autriche, la Bohême et la Hongrie, et cette tournée beaucoup plus heureuse à Prague et surtout à Pesth qu'à Vienne, où il fut assez malmené par la presse, était à peine finie qu'il courait organiser un grand festival à Lille, à l'occasion de l'inauguration du Chemin de fer du Nord. Enfin, à l'été de 1846, il rentrait à Paris et, après avoir donné une exécution magnifique de son *Requiem* dans l'église Saint-Eustache, il se décidait à faire entendre l'œuvre la plus considérable qu'il eût écrite. Dans l'après-midi du 6 décembre avait lieu à l'Opéra-Comique, devant un auditoire assez peu nombreux, la première exécution de *la Damnation de Faust*, chantée par des artistes : Roger, Hermann-Léon, Henri, Mme Duflôt-Maillard, qui n'y comprenaient rien de plus que le public, et une deuxième exécution donnée le dimanche 20, devant une salle encore moins garnie à cause du mauvais temps, avec un ténor qui dut passer l'*Invocation à la nature*, acheva de prouver à Berlioz, malgré les bravos et les articles dithyrambiques de ses amis, qu'il était encore loin d'avoir vaincu son pays. Alors, il partit pour la Russie, profondément blessé de l'indifférence de ses compatriotes.

Des amis de Paris s'étaient cotisés pour lui fournir le moyen de se rendre à Saint-Pétersbourg, d'où lui étaient venues de brillantes propositions ; il obtint là-bas le plus grand succès tant auprès des

musiciens que du public et le fait d'avoir autrefois patronné Glinka à Paris, en exécutant de ses morceaux au Cirque des Champs-Élysées, ne fut pas sans lui concilier en Russie beaucoup de sympathies. En revenant, il s'arrêta à Berlin où *la Damnation de Faust* fut assez peu goûtée, mais où il obtint les suffrages du souverain et de la princesse de Prusse ; enfin quand il rentra à Paris couronné de lauriers et les poches suffisamment garnies pour solder toutes les dettes qu'il avait contractées en vue de l'audition de *la Damnation de Faust* à l'Opéra-Comique, il s'employa très activement à faire attribuer le privilège de l'Opéra à Duponchel et à Roqueplan qui parlaient de reprendre aussitôt *Benvenuto Cellini,* de monter *la Nonne Sanglante*, etc. Berlioz réussit à les faire nommer directeurs par l'appui des Bertin, mais ils n'eurent pas plutôt l'arrêté ministériel en poche qu'ils négligèrent complètement Berlioz. Celui-ci comprit qu'il les gênait et, comme il avait, dit-il, l'habitude de cette sorte de procédés, il s'en fut à Londres pour les débarrasser de sa présence importune. Cette affaire très alléchante des concerts de Drury-Lane, mal engagée avec l'excentrique impresario Jullien, se termina par une banqueroute et, la Révolution de 1848 éclatant par là-dessus, Berlioz se serait trouvé absolument sans un sou si Victor Hugo et Louis Blanc n'avaient fait conserver au musicien juré de l'école romantique la petite place de bibliothécaire au Conservatoire, dont il vivait.

Au mois d'août 1848, Berlioz éprouva une des plus vives douleurs de sa vie en apprenant la mort de son père — sa mère était morte depuis dix ans et sa première femme ne devait mourir qu'en 1854 ; — il retourna alors à Grenoble et le récit de ce voyage est fait en termes on ne peut plus touchants dans ses *Mémoires.* C'est vers ce temps-là qu'il essaya son petit *Chœur de bergers*, sous le nom de Pierre Ducré, dans les concerts de la Société Philharmonique, à la salle Sainte-Cécile, Chaussée d'Antin ; enfin en 1852, son *Benvenuto* était chanté avec beaucoup de succès à Weimar, sous la fervente direction de Liszt. Mais en 1853 le même opéra échouait complètement à Londres, où les Italiens, dit Berlioz, se liguèrent pour le siffler, et par ce mot : les Italiens, il entendait le chef d'orchestre Costa et tous ceux qui dépendaient de lui ; car Berlioz avait accepté de diriger à Londres les concerts de la *New Philharmonic* l'année

précédente et s'était, par ses succès et attaques, fait un ennemi acharné du chef de l'ancienne *Philharmonic Society*.

Quand l'Empire avait été restauré en France, Berlioz aurait désiré voir rétablir en sa faveur la haute position que son maître Lesueur avait occupée sous le premier Empire ; mais il ne put même pas obtenir qu'un *Te Deum* qu'il tenait en réserve fût exécuté pour le couronnement du nouveau souverain et ce fut Auber qui fut nommé maître de la musique de la Chapelle impériale. En décembre 1854. sa trilogie sacrée de *l'Enfance du Christ*, complétée et remaniée. obtenait le plus grand succès à la Salle Herz, et si elle n'était jouée que deux fois, c'est que Berlioz — il avait pris soin de l'annoncer d'avance — était sur le point de partir pour Gotha, Weimar et Bruxelles, où l'on brûlait d'entendre ce nouvel ouvrage. Il revenait à Paris au mois de mars suivant et le 30 avril 1855, veille de l'ouverture de l'Exposition Universelle, il faisait exécuter à Saint-Eustache son grand *Te Deum* pour trois chœurs, orchestre et orgue. Il s'agit de le graver ensuite et Berlioz put voir alors en quelle admiration le tenaient les pays étrangers, car les premiers souscripteurs furent les rois de Hanovre, de Saxe, de Prusse, l'empereur de Russie, le roi des Belges, la reine d'Angleterre. L'année suivante, il publiait une édition définitive, très augmentée, de son excellent *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, paru originairement en 1844 et dédié au roi de Prusse ; enfin, le 21 juin 1856, après quatre tours de scrutin, il était nommé membre de l'Académie des beaux-arts en remplacement d'Adolphe Adam, qui avait refusé de voter pour lui deux ans plus tôt et avait contribué à former la majorité en faveur de Clapisson.

Les années qui suivent furent employées par Berlioz en voyages intéressés en Angleterre et à Weimar, à l'organisation de divers concerts où *l'Enfance du Christ* revenait de préférence à tout autre ouvrage, et surtout à la composition du grand ouvrage sur lequel il fondait son suprême espoir de succès en France, sa tragédie antique imitée de Virgile : *les Troyens*. A partir de 1856, il fut appelé tous les ans à Bade par Bénazet, le fermier des jeux, pour organiser de grands concerts à l'adresse des joueurs et buveurs d'eau : aussi quand le roi de Bade, ainsi qu'on appelait Bénazet, décida de faire construire une salle de spectacle nouvelle, il pensa tout d'abord

à Berlioz pour composer un ouvrage destiné à l'inaugurer et celui-ci, dès les premières ouvertures, avait senti renaître en lui un désir qu'il entretenait depuis trente ans et qui était d'écrire un opéra-comique, sentimental et gai tout à la fois, sur certaines scènes arrangées par lui d'après la comédie de Shakespeare : *Beaucoup de bruit pour rien*. Il s'acquitta de cette besogne agréable à bâtons rompus ; la représentation de ce gracieux ouvrage à Bade eut lieu trois jours plus tôt qu'il ne l'espérait, le 9 août 1862, et le succès fut assez vif auprès de ce public cosmopolite, où dominait l'élément français, pour avoir un retentissement immédiat à Paris : l'année suivante, Mmes Viardot et Vendenheuvel-Duprez chantaient au Conservatoire le délicieux nocturne qui termine le premier acte. Un instant, Berlioz put espérer qu'on allait jouer ce charmant badinage à l'Opéra-Comique ; il composait même deux morceaux de plus dans cette perspective et faisait graver la partition, mais il dut bientôt se persuader que la chose était impossible avec un directeur tel qu'Émile Perrin et n'y pensa plus.

D'ailleurs, il était tout entier à ses chers *Troyens* et l'apparition de cette œuvre aimée, caressée en silence depuis longtemps, absorbait toutes ses pensées. Dès 1857, il était dans toute la fièvre de la composition ; il parlait de sa tragédie antique à M. Bennett, le père de Théodore Ritter, à Auguste Morel, à M. Hans de Bulow ; à défaut de la musique, il lisait son poème dans les salons, tantôt chez M. Édouard Bertin, tantôt chez lui-même et il en recevait partout les plus chaudes félicitations. A une soirée des Tuileries, l'impératrice lui en parle longuement et tout aussitôt il se proposait de lire plus tard son poème aux souverains, si l'empereur trouvait jamais une heure de liberté à lui donner, mais seulement quand trois actes seraient achevés, de façon qu'on en pût ordonner l'étude immédiate à l'Opéra. Hélas, l'empereur, très profane en fait de musique, ne répondit pas favorablement aux demandes de Berlioz ; il ne prit pas connaissance de son poème antique et ne donna pas l'ordre tant souhaité de monter *les Troyens* à l'Opéra. Mais tandis que Berlioz se rongeait les poings en voyant toujours rejouer et *la Favorite* et *Lucie*, traduites par Alphonse Royer, alors directeur de l'Opéra, en voyant passer et *la Magicienne* d'Halévy et *Herculanum* de Félicien David, voilà que, sur les instances de la princesse de Metternich,

l'empereur ouvre les portes de l'Opéra à Richard Wagner et décide qu'on y jouera en grande pompe son *Tannhäuser*.

Le coup était rude et Berlioz, ne se connaissant plus de fureur, s'attaque à ce rival inattendu, s'acharne sur cet opéra avec une rage aveugle et qui fait peine à voir. Il ne comprend pas, le malheureux, que sa cause est liée à celle de Richard Wagner, que le public, se guidant sur des critiques comme Scudo, Jouvin, Lasalle, Azevedo, Chadeuil, qui les maltraitaient également et les qualifiaient pareillement de fous dangereux, ne faisait aucune différence entre eux. La chute de *Tannhäuser*, à laquelle Berlioz s'employa de si grand cœur, lui ferma d'abord, par ricochet, la scène de l'Opéra qu'il croyait s'ouvrir au contraire en en chassant *Tannhäuser;* elle assurait aussi l'insuccès des *Troyens* à courte échéance, auprès d'un public qui devait exalter les deux novateurs, sans discerner, ou les exterminer tous les deux. De guerre lasse et en voyant que Gounod, Gevaert et bien d'autres passeraient encore avant lui à l'Opéra, il se décida à accepter les offres de M. Carvalho qui venait de transporter le Théâtre Lyrique à la place du Chatelet et voulait frapper un grand coup pour obtenir du gouvernement une subvention de cent mille francs.

Mais il ne s'agissait plus de jouer tous *les Troyens* au Théâtre Lyrique; on se contenterait d'en jouer les trois derniers actes, subdivisés en cinq, sous ce titre: *les Troyens à Carthage*, et Berlioz, devant la nécessité, dut se résoudre à garder en portefeuille la première partie de son œuvre, qu'il fit graver sous ce titre: *la Prise de Troie* et qu'il n'entendit jamais exécuter. *Les Troyens à Carthage* furent donc joués au Théâtre Lyrique le 4 novembre 1863 et tombèrent sans que la première soirée ait eu rien de particulièrement hostile ou blessant: le pauvre auteur put même croire une nuit au succès. Ce sont les articles dédaigneux de tous les grands journaux, à de rares exceptions près, ce sont les railleries sans trêve de la petite presse et des parodies théâtrales, c'est surtout l'indifférence absolue du public laissant son œuvre chérie se traîner misérablement sur l'affiche une vingtaine de fois qui désolèrent Berlioz et le tuèrent. Sa vie entière, en effet, s'était rattachée à ce dernier espoir de succès et lui-même, avec la conviction du génie, disait en pleurant au sortir de la répétition générale: « C'est beau, c'est su-

blime! » Il se retira chez lui, taciturne, désolé, et se laissa vivre, entouré seulement de quelques amis qui s'efforçaient à le consoler et soigné comme un enfant par Mme Martin-Recio, sa belle-mère; sa seconde femme était déjà morte (juin 1862) et reposait au cimetière Montmartre, auprès de miss Smithson.

Cependant, grâce à ses droits d'auteur touchés sur *les Troyens*, il put abandonner sa place de critique musical aux *Débats*, qui lui était devenue insupportable, et il était promu officier de la Légion d'honneur; il était chevalier depuis vingt-quatre ans, ayant été nommé par M. de Gasparin en 1839, dix mois avant l'exécution de *Roméo et Juliette*. A Paris, il trouvait quelque consolation à ce grave insuccès en entendant quelques morceaux de *l'Enfance du Christ* aux concerts du Conservatoire, en voyant le public des Concerts populaires, récemment fondés par Pasdeloup, écouter sérieusement ses ouvertures du *Carnaval romain* et des *Francs-Juges*, l'applaudir lui-même avec frénésie après l'exécution du grand septuor des *Troyens*, en mars 1866. A deux ou trois reprises seulement, il consentit à sortir de France, d'abord pour aller diriger *la Damnation de Faust* à Vienne où l'appelait Herbeck, le maître de chapelle de la cour, ensuite pour conduire à Cologne, où le réclamait Ferdinand Hiller, la symphonie d'*Harold* et le duo de *Béatrice et Bénédict*; enfin pour se rendre à Saint-Pétersbourg, sur les instances de la grande duchesse Hélène, admiratrice enthousiaste de ses œuvres. Mais à la veille de partir, il apprend que son fils Louis, qui s'était fait marin, vient de mourir de la fièvre aux colonies. Ce coup terrible acheva Berlioz qui gardait des trésors de tendresse pour ce fils, un garçon faible et dissipé, toujours mécontent de son sort, qui ne lui avait guère causé que des désagréments. Il partit la mort dans l'âme et là-bas même, au milieu de succès et de triomphes incessants, reçu et fêté comme un ami par sa jeune admiratrice, il dépérit de jour en jour et sent la santé lui échapper. A son retour, il essaya d'aller reprendre un peu de vie au bord de la Méditerranée, mais il eut deux évanouissements ou plutôt deux légères congestions, à un jour d'intervalle, et tomba en regardant la mer, une première fois à Monaco, une autre fois à Nice. Il revient à Paris et se prétend guéri au bout de deux mois de ces chutes accidentelles; mais sa maladie nerveuse, maladie inguérissable à ce que lui avait dit Nélaton, augmentait toujours. Il

eut encore la volonté et la force de se traîner à Grenoble en août 1868, pour un concours d'orphéons et d'assister à un banquet où ses compatriotes, enfin fiers de lui, l'acclamèrent et le couronnèrent au milieu des éléments déchaînés. Ce fut la fin; le lundi 8 mars 1869, au matin, Hector Berlioz rendait le dernier soupir.

Un an juste après, la conversion du public se dessinait lors du grand festival organisé en l'honneur du maître, à l'Opéra, par son disciple Ernest Reyer. A cette époque encore, il n'était possible d'entendre à Paris quelques pages de Berlioz qu'aux Concerts populaires, et souvent au milieu du bruit et des protestations... L'annonce de ce concert fit même éclore de charmantes plaisanteries, et l'on rit beaucoup en se demandant quelle musique pourrait bien être exécutée pour fêter un pareil musicien, s'il ne faudrait pas, pour le mieux honorer, ne jouer que des morceaux qui ne fussent pas de lui. Le festival eut lieu pourtant au jour dit avec un programme entièrement composé, ou peu s'en fallait, des œuvres du maître, et quelques morceaux, comme la valse des Sylphes et la marche hongroise, causèrent le plus vif mouvement de surprise. On était venu pour rire et l'on écoutait, on applaudissait même, et mieux que du bout des doigts.

C'était le signal de la revanche et, depuis ce jour, le revirement n'a fait que s'accentuer à mesure que les amateurs, qui n'en avaient toléré jusque-là que très peu de fragments, se familiarisaient avec les créations superbes de ce maître et voulaient entendre successivement toutes ses œuvres, dans leur entier: cette étonnante *Damnation de Faust*, en particulier, si peu goûtée autrefois, exerce toujours une irrésistible attraction sur la foule, encore que son prodigieux succès ait été, par moments, exploité à la fois par deux et trois entreprises de concerts. C'est que le public français ne se livre jamais à demi; il n'est pas pour les sentiments mitigés et n'apporte pas plus de restrictions à son admiration qu'à sa mésestime. Une fois lancé dans cette voie, il a tout accepté, tout applaudi de Berlioz et quand il fut à court de bravos monotones pour manifester son enthousiasme, il se laissa facilement persuader d'élever un monument à sa mémoire. Il s'était agi d'abord d'un simple buste à placer sur sa tombe au cimetière Montmartre, puis d'une statue à lui élever dans sa ville natale; mais Paris ne voulut pas avoir moins que la

Côte Saint-André et le comité dirigeant dut s'occuper de lui trouver une place qui semblait tout indiquée au milieu du quartier où il a passé une longue période de sa vie, où il est mort. C'est ainsi que la statue due au ciseau du sculpteur Alfred Lenoir fut érigée en 1886 dans le square Vintimille, à deux pas de la rue de Calais où Berlioz a vécu ses dernières années, et qu'une autre, absolument pareille, a été élevée en 1890 à la Côte Saint-André. Ce n'est vraiment pas trop de deux statues pour honorer le grand artiste dont Auber disait méchamment: « Oui, il a certainement une valeur, ce Berlioz; mais quel dommage qu'il ait été commencé si tard! »

II.

Aujourd'hui, Berlioz est au plus haut point de la gloire et il a conquis cette renommée au moyen d'une seule œuvre; pour tout le monde musical, il est l'auteur de *la Damnation de Faust*. Et ni *Roméo et Juliette*, ni *l'Enfance du Christ*, ni *le Requiem*, qui sont autant de chefs-d'œuvre en des genres divers, n'ont, tant s'en faut, obtenu le succès universel de *la Damnation de Faust*. Chose singulière: c'est une œuvre purement orchestrale, c'est la *Symphonie fantastique* qui se trouve occuper le second rang dans l'opinion. Et cela se comprend à la rigueur: *la Fantastique* et *la Damnation* donnent en effet, en dehors du théâtre, la quintessence du génie de Berlioz; ce sont les deux pôles entre lesquels se meut sa riche inspiration. Dans le premier de ces ouvrages, on trouve toute l'exubérance romantique de la jeunesse, la fougue d'un talent rebelle à toute discipline et cependant très maître de lui-même, une richesse d'instrumentation éblouissante, un coloris poétique et délicieux; dans l'autre, plus varié, éclatent une passion, une ironie, une chaleur surprenantes, une prodigieuse intuition des effets de multitude, un déchaînement fantastique, une puissance d'expression dramatique hors de pair.

Certes le génie rayonne en bien des pages des autres œuvres. La marche des Pèlerins, dans *Harold*, l'Offertoire et le *Tuba mirum* du *Requiem*, le Repos de la Sainte Famille, dans *l'Enfance du Christ*, la Nuit de bal ou la Scène d'amour, dans *Roméo et Juliette;* le nocturne en duo de *Béatrice et Bénédict*, le duo d'amour, le quintette et le septuor des *Troyens*, sont des inspirations lumineuses dans des

créations de premier ordre, et cependant elles ont gagné la faveur du public sans que les œuvres dont elles faisaient partie eussent le don de captiver la foule à l'égal de la *Symphonie fantastique* et de *la Damnation de Faust*. Cela doit tenir au goût du public, pris dans sa plus vaste acception, pour ce qui n'est pas de la simple musique de concert et se rapproche de la représentation théâtrale. A mon avis, le grand programme explicatif annexé par Berlioz à la *Symphonie fantastique* aida singulièrement au succès de cette œuvre auprès d'un public qui suivait par la pensée ce drame imaginaire à mesure que l'orchestre en dépeignait les épisodes tour à tour mélodramatiques, champêtres, amoureux, sanguinaires et démoniaques. Et mieux encore pour *la Damnation de Faust*. L'œuvre de Berlioz a certainement profité de la vogue assurée au poème de Gœthe par l'opéra de M. Gounod. La plupart des auditeurs ne connaissaient rien du drame original quand on leur offrit *la Damnation de Faust* en 1846; à présent les amateurs du monde entier en ont une teinture; ils comprennent dès lors ce que leur débitent les chanteurs en habit noir de Berlioz; ils suppléent aux lacunes de son libretto par ce qu'ils savent de l'autre pièce, ils comparent morceau par morceau; bref, à force de mettre en parallèle deux œuvres aussi dissemblables, ils se sont laissés gagner par les accents superbes, chaleureux et passionnés de la plus ancienne, et, petit à petit, l'œuvre de génie, ayant passé par-dessus la production de talent, s'est imposée à l'admiration générale en rejetant l'autre à son plan.

Car il n'est pas exagéré de proclamer *la Damnation de Faust* une création de génie et l'on est d'autant plus frappé d'admiration quand on découvre que certains morceaux, entre autres l'adorable scène du sommeil de Faust bercé par les elfes, sont éclos dans le cerveau d'un auteur de vingt-cinq ans et figuraient déjà, presque aussi parfaits, dans les *Huit scènes de Faust* que Berlioz faisait graver en 1829, ne pouvant les faire exécuter, et dédiait par reconnaissance à M. de Larochefoucauld. Donc cette admirable scène remonte à 1828, et aussi le beau chant de la Fête de Pâques, et la joyeuse ronde chantée des paysans. En fait non plus de grands chœurs, mais de courts morceaux, les chansons du rat et de la puce, la ballade du roi de Thulé, la romance de Marguerite unie arbitrairement au chœur des soldats, enfin la sérénade du diable, voilà tous les fragments de son

œuvre de jeune-homme que Berlioz a replacés, tels quels, dans l'œuvre de son âge mûr et il a su combiner ainsi plusieurs tableaux d'une poésie et d'une couleur surprenantes. Ne dirait-on pas que ce joli tableau champêtre, auquel il a cousu tant bien que mal son admirable marche de Rakoczy, écrite pour gagner les faveurs des Hongrois; que le superbe monologue du docteur amenant le chœur de la Pâque; que la scène si animée de la taverne d'Auerbach, avec les chansons bizarres et la fugue ironique sur *Amen;* que ce merveilleux tableau des bords de l'Elbe, avec la large évocation du démon, ce bercement délicieux des esprits et cet exquis ballet des sylphes; que ce double chœur de soldats et d'étudiants, que tout cela a été conçu, écrit, composé d'un seul jet et sans intervalle? Au milieu de la troisième partie se placent l'endiablée sérénade de Méphisto et le délicieux menuet des Follets, après l'air extatique de Faust et la ballade archaïque de Marguerite, avant le duo d'amour, très tendre, et le grand trio final avec chœur des voisins. La dernière partie est, d'un bout à l'autre, absolument hors ligne et commence par la douloureuse lamentation de Marguerite entrecoupée par le chœur des étudiants, pour aboutir à cette sublime Invocation à la nature, à cette fantastique Course à l'abîme, à ce délicieux chant des séraphins, après les hurlements des suppôts de l'enfer: quelle grandiose conclusion!

Certes *la Damnation de Faust* est un chef-d'œuvre; mais *Roméo et Juliette* en est un autre et ne doit d'avoir moins de succès qu'à ceci: c'est que la symphonie dramatique de Berlioz, où le chant tient une si petite place, où les instruments traduisent seuls les sentiments des personnages, ne se prêtait pas à juxtaposition semblable avec quelque opéra de *Roméo* bien connu du public, qu'il fût de M. Gounod ou d'un autre, et qui aurait pu frayer la route à la partition de Berlioz. Les sept morceaux dont celle-ci se compose ont tous une valeur considérable et font passer sur le plan si bizarre de cette œuvre. Le prologue d'abord, imité de Shakespeare et dont M. Gounod prit plus tard l'idée à Berlioz, offre un résumé de l'œuvre entière à la fois délicieux et grandiose, y compris les belles strophes que Berlioz a eu la singulière idée de faire chanter par une Muse en l'honneur de Shakespeare et de la Poésie. La première partie renferme trois morceaux absolument incomparables: la poétique rêverie de Roméo errant dans le jardin pendant le bal, toute remplie de sonorités très

piquantes, la scène d'amour entre Juliette et Roméo, un chef-d'œuvre de musique orchestrale, et le morceau de la reine Mab, un modèle de fantaisie aérienne. Trois morceaux aussi dans la seconde partie: le convoi funèbre de Juliette, d'une tristesse pénétrante; la mort de Roméo, où Berlioz a donné libre cours à sa passion pour la musique descriptive, et le serment de réconciliation, précédé du récit émouvant et de la belle prière du moine. Autant de fragments superbes et qui, réunis ensemble selon la volonté du compositeur, forment une création d'ordre absolument supérieur.

Après *Faust* et *Roméo*, il faut parler du *Requiem*, un autre chef-d'œuvre, composition romantique au premier chef, écrite avec fièvre par un auteur qui cherchait beaucoup plus à composer un tableau saisissant sur chaque verset du *Requiem* qu'à serrer de près le sens exact du texte latin. Le *Kyrie* est un des morceaux les moins bizarres et les plus expressifs; le *Tuba mirum* en particulier cause une impression foudroyante avec ses quatre orchestres de cuivres, disposition que Félicien David et M. Verdi empruntèrent par la suite à Berlioz. Il se dégage du *Lacrymosa* une émotion poignante et l'*Offertoire*, auquel Schumann rendait justice, est peut-être la page capitale de tout l'ouvrage, que terminent un *Hostias* très expressif, un *Sanctus* pour ténor solo, d'une expression séraphique, et un bel *Agnus* suivi de deux *Amen*, sans fugue. Il convient de rapprocher du *Requiem* le *Te Deum*, écrit vers 1850, exécuté en 1855, et dont la page véritablement géniale est l'hymne des séraphins: *Tibi omnes angeli*, qui forme un magnifique crescendo pour s'éteindre à la fin sur une longue et lointaine tenue de l'orgue. La prière de ténor solo: *Te ergo quæsumus*, est également parfaite et le chœur final est une composition grandiose auquel Berlioz a cousu une page militaire, une marche triomphale pour la présentation des drapeaux tout à fait superbe. Elle rappelle, par l'ampleur de l'idée et la puissance instrumentale, cette *Symphonie funèbre et triomphale*, tant appréciée par Richard Wagner et dont la péroraison splendide, intitulée *Apothéose*, arracha une exclamation si flatteuse pour Berlioz au farouche Habeneck.

La *Symphonie fantastique*, pour en revenir à l'œuvre la plus applaudie de Berlioz après *la Damnation de Faust*, est une des fantaisies les plus bizarres qui puissent éclore dans le cerveau d'un

homme, mais aussi l'une des plus puissantes. Le premier morceau: *Rêveries-passions*, si tendre et si douloureux à la fois, est encore surpassé par la *Scène aux champs*, d'où se dégagent un charme, une sérénité extraordinaires: c'est la page la plus inspirée à coup sûr de toute la symphonie. Dans *le Bal* et dans la *Marche au supplice* brille l'extraordinaire habileté de l'auteur qui développe et retourne avec une aisance inouïe des motifs qui ne sont ni très saillants ni très originaux par eux-mêmes et les développe avec une telle ampleur que le morceau atteint bientôt à une incroyable puissance d'expression. La dernière partie même: *Songe d'une nuit de sabbat*, où résonne ce *Dies iræ* burlesque avec ricanements de petite flûte, sonneries de cloches, mugissements d'ophicléide, produit un effet irrésistible et entraîne l'auditeur dans un tourbillon infernal. Dans la symphonie: *Harold en Italie*, Berlioz a poussé tout aussi loin cette recherche des timbres les plus variés, des contrastes inattendus, des surprises les plus curieuses pour l'oreille, et si loin même qu'il tombe parfois dans l'excès. La *Marche des pèlerins*, absolument délicieuse, a éclipsé les autres parties de cette symphonie; mais le premier morceau: *Harold aux montagnes*, est tout plein de mélancolie et la *Sérénade d'un montagnard* respire une molle quiétude, avec laquelle l'*Orgie de brigands*, tumultueuse et passionnée, forme un contraste ultra-romantique et presque excessif.

L'Enfance du Christ, cette exquise légende religieuse, et *Béatrice et Bénédict*, ce gracieux opéra comique, nous font connaître un Berlioz assagi par l'âge et qui ne cherche plus à faire « craquer les barrières ». La deuxième partie de son drame-oratorio: *la Fuite en Égypte*, est universellement connue avec son délicieux chœur de bergers et son adorable récit de ténor; mais il y a aussi beaucoup de charme dans le premier duo de Marie et Joseph veillant sur Jésus et la troisième partie renferme une scène dramatique où les fugitifs frappent vainement à toutes les portes, à laquelle succède un tableau tout patriarcal avec la belle phrase du père de famille accueillant Jésus et le charmant trio des jeunes Israélites pour deux flûtes et harpes: encore un morceau goûté dans le monde entier. Il en est de même pour le célèbre duo-nocturne de *Béatrice et Bénédict*; mais quel charme se dégage aussi des premières mesures de l'air d'Héro, du magnifique andante à la Gluck chanté par Béatrice, et quelle

gaité, parfois un peu forcée, émane du duo moqueur entre Béatrice et Bénédict, du rondo de celui-ci, du trio des hommes et de celui des femmes; quelle douceur exquise dans ce chant d'hyménée entendu au loin, quelle verve enfin dans le piquant rondo final qne chantent à la fois les deux amoureux réconciliés!

Benvenuto Cellini, qu'on n'a jamais rejoué, n'est pas un des ouvrages capitaux de Berlioz et l'on y rencontre trop de concessions à la virtuosité de la première chanteuse; mais il y règne d'un bout à l'autre une inspiration toute juvénile, rehaussée par une instrumentation étincelante. Le trio du premier acte et l'air mélancolique de Teresa, le grand quatuor de la place Colonne avec ses différents motifs si bien tranchés, les gais couplets d'Ascanio, l'air narratif de Cellini, la scène où le poltron Fieramosca simule un duel, le charmant duo d'amour entre Teresa et Cellini: autant de pages où la mélodie est très limpide et qui auraient dû désarmer les auditeurs, comme le firent d'abord une ouverture très brillante, ensuite un long tableau du carnaval qui est vraiment le sommet de l'œuvre et produit un effet de grouillement de foule extraordinaire. Il faut joindre à cet opéra l'ouverture du *Carnaval romain*, écrite plus tard par Berlioz, la plus belle peut-être de ses ouvertures isolées, celle en tout cas qui eut le plus de succès et éclipsa même en Allemagne celle, tant applaudie d'abord, des *Francs-Juges*, tandis que celles de *Waverley*, du *Corsaire*, et même celle du *Roi Lear*, si expressive pourtant, n'ont jamais joui d'une égale faveur.

La tragédie antique imitée de Virgile: *les Troyens*, marque le revirement qui s'opéra chez Berlioz quand l'âge eut calmé les effervescences de la jeunesse et les bouillonnements de l'âge mur: il fut repris à ce moment d'un bel accès de classicisme et l'on put voir alors combien les leçons de Lesueur avaient eu d'influence sur lui. *La Prise de Troie* et *les Troyens à Carthage*, séparés arbitrairement et exécutés pour la première fois ensemble à Carlsruhe en décembre 1890, sont d'inspiration égale et d'ordre supérieur. Dans *la Prise de Troie*, les appels désespérés de Cassandre, les tendres répliques de Corèbe, ces chœurs si fougueux, ces airs de ballet si colorés, la grandeur épique de la bénédiction d'Astyanax par Priam, la joie délirante du peuple troyen saluant l'entrée du cheval de bois, les douloureuses prophéties de Cassandre; dans *les Troyens à Carthage*, les

chants de joie pacifique des Tyriens, les mélodies sublimes et touchantes de Didon, les caressantes répliques d'Anna, l'appel aux armes d'Enée et cette merveilleuse scène orchestrale de la chasse royale; le troisième acte, un pur chef-d'œuvre avec ses jolis airs de danse, ce quintette, ce septuor incomparable, et cet enivrant duo d'amour; enfin les deux derniers actes avec la douce plainte du matelot Hylas, les adieux pathétiques d'Enée et la magnifique scène de la mort de Didon prouvent qu'il convient de placer sur le même rang les deux parties des *Troyens*, deux chefs-d'œuvre qui se résument en un seul.

Berlioz, en plus de ses grandes œuvres symphoniques et vocales, a écrit nombre de mélodies isolées avec orchestre ou piano. *La Captive*, très développée depuis l'ébauche qu'il avait écrite en Italie; *Le 5 mai*, un chant magnifique à la gloire de Napoléon I; *Sara la baigneuse* et *La Mort d'Ophélie*, délicieux morceaux pour deux voix de femmes, un bel *Hymne à la France*, quelques-unes des *Neuf mélodies irlandaises,* œuvre de jeunesse inspirée par les poésies de Thomas Moore; les *Nuits d'été*, six mélodies sur des poésies de Théophile Gautier, sont les plus remarquables d'entre ces compositions qui s'élèvent à plus de trente. En y ajoutant les morceaux rassemblés pour former *Lelio*, une *Rêverie et caprice* pour violon-solo et orchestre, une belle *Méditation religieuse* d'après Thomas Moore et une *Marche funèbre* saisissante pour l'enterrement d'Hamlet, nous aurons énuméré toutes les œuvres de Berlioz, grandes et petites, dont il convient de se souvenir.

Le véritable domaine de Berlioz, celui où il est réellement roi, c'est l'orchestre. Il a donné une impulsion extraordinaire à la science de l'instrumentation, même après Weber et Beethoven, sur lesquels il s'appuie; par son instinct merveilleux des accouplements de timbres, par sa recherche infatigable de sonorités nouvelles, par son désir constant de renforcer la puissance d'expression de l'orchestre, de lui faire traduire les sentiments, les événements les plus divers et de donner à sa musique un relief, un coloris plus vif, il est arrivé à ce résultat prodigieux de renouveler en quelque sorte l'art de l'orchestration, de lui ouvrir des horizons inconnus et de mériter ainsi d'être appelé le Beethoven français. Aussi n'est-il pas étonnant que son génie, audacieusement novateur en fait d'instrumentation, ait exercé une influence évidente non seulement sur tous les musiciens

entrés dans la carrière après que son succès eut commencé à se dessiner, mais aussi sur d'autres qui étaient ses aînés par l'âge et le succès, comme Meyerbeer, ou de très peu ses cadets, comme Richard Wagner. Voilà en effet, en plus de Schumann, deux compositeurs, et non des moindres, qui, ayant eu l'occasion d'entendre des œuvres de Berlioz en un temps où très peu de gens le prenaient au sérieux, eurent l'intuition de sa supériorité géniale et, dès la première heure, instinctivement, sentirent qu'il fallait compter avec ce jeune-homme doué d'une fantaisie extraordinaire et d'une fulgurante imagination.

Et dès lors Meyerbeer, un des très rares musiciens, il faut le dire à son honneur, qui aimassent vraiment la musique et s'intéressassent à d'autres créations qu'aux leurs propres, prêta une attention très vive et qui ne faiblit pas jusqu'à la fin à tout ce que produisait Berlioz. Richard Wagner, de son côté, avouait entre amis que dès sa venue à Paris il avait fait une étude approfondie de l'instrumentation de Berlioz, qu'il avait souvent, depuis, relu ses partitions et qu'il avait beaucoup profité des créations de cet homme diaboliquement habile. Et d'ailleurs, dès 1841, ne jugeait-il pas Berlioz comme un artiste exceptionnel, ne frayant avec personne, aimant, comprenant, admirant Beethoven, rêvant peut-être d'être allemand aux heures où son génie le poussait à écrire à l'imitation de ce grand maître; empêché de s'assimiler à fond le génie beethovenien par la tendance française qui vise à l'effet extérieur, pour divertir, mais possédant une imagination prodigieuse, une fantaisie d'une énergie extraordinaire; tiraillé entre ses impulsions d'artiste et le goût de ses compatriotes auxquels il voulait plaire, incapable de demander ni même de recevoir un conseil, possédant cette vertu bien rare, même chez les Allemands, de ne pas vouloir écrire en vue de gagner de l'argent, haïssant toute trivialité musicale, éminemment propre, en raison de ces qualités et de ces défauts, à produire de grandes compositions populaires ou nationales dans le genre de la symphonie de Juillet, la meilleure à ses yeux des œuvres de Berlioz et la seule qui lui parût avoir chance de durer?...

Le portrait, en somme, est joli et suffisamment flatteur sous la plume de Wagner, abstraction faite de la conclusion qui paraît passablement saugrenue aujourd'hui. Mais cette merveilleuse aptitude à tirer de l'orchestre plus qu'aucun autre musicien n'avait tenté de

le faire, avait été précisément l'origine du malentendu qui s'éleva entre le public et Berlioz. Assurément, les critiques dites savantes des journaux sérieux et les quolibets de la presse légère avaient beaucoup contribué à transformer Berlioz, pour la foule, en une sorte de charlatan avide de gloire et battant très fort la caisse, afin d'attirer les badauds, n'ayant, en fait de génie, que celui de la réclame; mais ces idées ne se seraient pas profondément ancrées dans l'esprit des lecteurs si les critiques qu'on formulait avec tant d'injustice contre lui n'avaient eu une apparence de justesse. En somme, que lui reprochait-on? De manquer d'inspiration mélodique et de la remplacer par des enchevêtrements d'orchestre inextricables, de se complaire dans un bruit infernal et de marquer un mépris absolu pour toute autre musique que la sienne. Et tout d'abord, Berlioz ne manquait pas de mélodie; ses phrases chantantes, quand on les dépouille de leur accompagnement, ont même un air de famille avec les romances de 1840, dans le genre de Mme Duchambge ou de Blangini; sa phrase, vocale ou instrumentale, a le plus souvent un caractère mélancolique et rêveur qui semble provenir du pays natal, des chants émus et tremblottants chers aux paysans du Dauphiné; elle est toujours très claire et de là vient le succès qui accueillit d'emblée les morceaux où, de parti-pris, il s'était contenté d'un accompagnement très simple, comme *la Captive* dans sa première forme et le récit de ténor dans *la Fuite en Égypte*. On s'étonnait alors que l'auteur de ces délicates cantilènes fût le même que celui d'autres morceaux très complexes et l'on enseignait que ces trouvailles mélodiques étaient tout à fait exceptionnelles chez ce musicien tourmenté, bizarre et tapageur.

Ce qui rebutait le public et le faisait se méprendre à ce point, c'était l'enchevêtrement d'une musique à laquelle il n'était pas initié; c'était cette orchestration d'une recherche infinie et d'un travail si curieux. En partant de cette idée qu'à l'aide des combinaisons sonores les plus variées on pouvait rendre toutes les parties d'un programme claires pour l'auditeur, Berlioz, imbu des théories de son maître Lesueur, tendait à surcharger de touches nouvelles son tableau musical pour indiquer clairement des détails secondaires qui lui semblaient indispensables. De là quelque confusion pour l'auditeur novice et quelque enchevêtrement dans des morceaux où l'idée domi-

nante ne se dégage pas sans effort; mais aussi quels accents nobles et touchants, quelle déclamation pathétique, quel orchestre poétique et coloré, quelle richesse de sonorité! Qualités essentielles chez lui, vraiment merveilleuses et sur lesquelles ses ennemis, à commencer par Fétis, s'étaient bien gardés de faire la lumière: ils avaient tout fait, au contraire, pour empêcher le public de prêter à ces œuvres l'attention nécessaire et ils n'y ont que trop bien et trop longtemps réussi.

C'est là l'une des raisons qui, dès le principe, ont rendu les amateurs rebelles aux tentatives du grand musicien; mais une autre cause, également inhérente à la nature de Berlioz, dut encore éloigner de lui les gens timorés: son esprit d'intolérance et d'admiration exclusive. Emporté par la fougue de l'âge et le désir de faire triompher ses idées, Berlioz ne tenait compte d'aucun obstacle et n'hésitait pas à combattre les réputations les plus chères à la foule: de là, quand il écrivait ou quand il parlait, des indignations virulentes et des accès d'enthousiasme fou qu'il aurait fallu expliquer par la chaleur de sa foi, par son exaltation peu commune et sa disposition naturelle à tout exagérer. Mais le public ne pouvait pas analyser à fond son caractère et, froissé de ce ton superbe, agressif, il se tenait en garde, instinctivement, contre les créations de cet esprit batailleur et se plut à lui faire payer le prix de ses dédains. Entre un public rancunier, offensé du mépris que ce renverseur d'idoles marquait pour ses goûts et un artiste qui ne tarissait pas de brocards à son adresse, il n'y eut jamais, si l'on veut, qu'un malentendu, mais un malentendu habilement aggravé par les ennemis personnels du maître et qui ne se dissipa qu'après sa mort.

Malentendu, c'est bien le mot exact; car Berlioz, dans le fond et pour toutes les œuvres où il devait avoir recours aux voix, ne s'écartait pas sensiblement des modèles chers au public. En fait d'opéra, il est toujours resté le disciple et l'admirateur de Spontini, de Gluck, sans pressentir qu'il dût bientôt se produire une transformation capitale dans cette branche de l'art musical. Même au plus fort de sa ferveur romantique, alors qu'il faisait craquer les barrières de la symphonie, il subsistait toujours chez Berlioz le respect instinctif des formes consacrées et dès qu'il passait du concert au théâtre, il se conformait le plus ingénûment du monde au plan général, aux

coupes anciennes qui régissaient alors toute composition écrite en vue de la scène: il n'était vraiment révolutionnaire et novateur que dans la symphonie et au point de vue de l'instrumentation. Chez ce créateur doué d'un génie hors ligne à certains égards, les idées qu'il pouvait avoir sur les conditions essentielles du beau musical furent tellement flottantes et subirent de si notables variations d'une époque à une autre, d'un genre à un autre, qu'il aurait été bien embarrassé de les formuler avec précision. Il jetait feu et flammes, lançait des anathèmes et poussait de violentes exclamations; mais quant à déterminer l'idéal qu'un artiste doit viser ou les principes absolus qu'il doit observer, il ne le fit jamais.

Il existe donc une différence essentielle entre les deux grands musiciens qui se sont disputé le monde musical dans la seconde moitié de ce siècle. Le dernier venu, Richard Wagner, poursuivant un idéal nettement défini, qu'il avait entrevu de bonne heure, et concentrant toutes les forces de son génie sur un seul problème à résoudre: la fusion du drame avec la musique, a progressé tout le temps dans le même sens et mené le drame musical au plus haut degré qu'il pût atteindre. Au contraire, Berlioz, qui était venu le premier, avait réalisé d'un coup toutes les modifications qu'il lui paraissait souhaitable d'apporter dans la symphonie et l'opéra, car il ne poursuivait pas de réforme intégrale; il voulait simplement enrichir chaque branche de l'art musical de nouveaux éléments descriptifs et pittoresques. Mais en même temps que son esprit mobile se tournait tantôt vers le théâtre, tantôt vers l'église ou le concert, sans concevoir jamais un idéal différent de celui qu'il avait atteint d'emblée, il obéissait à des tendances multiples, parfois contraires, et faisait des prodiges d'adresse pour les concilier.

Fougueux romantique avec Shakespeare et pur classique avec Virgile — c'étaient là ses dieux littéraires — il était éclectique en littérature aussi bien qu'en musique; car les magnifiques accents lyriques de Gluck n'ont pas grand rapport avec l'inspiration intime, poétique ou chevaleresque de Weber, et la dissemblance est plus frappante encore entre Spontini et Beethoven. Il n'importe, Berlioz confondait ces maîtres dans une admiration religieuse et s'était formé lui-même une personnalité double, répudiant toute règle ou formule traditionnelle lorsqu'il écrivait pour l'orchestre ou le concert, et re-

devenant religieux observateur des formes consacrées quand il visait au théâtre. Voyez *les Troyens*, où les parties chantées sont d'une pureté tout à fait classique, tandis que l'orchestre abonde en recherches, en trouvailles romantiques; voyez *Béatrice et Bénédict* où de délicieuses inspirations, d'une poésie adorable, sont entremêlées de formules conventionnelles que Berlioz condamnait sans rémission dans les œuvres d'autrui: traits vocalisés inexplicables, répétitions de paroles fastidieuses, accrocs à la prosodie, coupures de mots inadmissibles chez un auteur pour lequel la déclamation juste était la qualité primordiale en fait de chant.

Tel fut le compositeur chez Berlioz, tel fut le critique, et le critique ne fut pas sans venir en aide au compositeur. En effet, tout ce qu'il a été en France, tout ce qu'il a pu obtenir, il le dut à sa position de feuilletoniste et d'ami de journalistes influents; mais il se fit aussi nombre d'ennemis, moins par la rigueur de ses articles que par la causticité de son esprit. Il y avait en lui un besoin impérieux de communiquer au public ses haines et ses enthousiasmes, et s'il n'a pas toujours été libre de dire crûment l'horreur que lui inspiraient certaines œuvres, il a toujours laissé transparaître son mépris sous des formules polies et même laudatives: personne, au fond, ne s'y trompait. Le musicien, chez Berlioz, est passionné, plein de tendresse tour à tour et d'énergie; de même de l'écrivain: son style est pittoresque, incisif, trivial quelque fois. L'admiration et le mépris, le respect quasi religieux et la sainte colère lui arrachent des exclamations également sincères et vigoureuses: le mot porte et frappe au but. Pour l'apprécier à sa valeur, il suffit de lire au hasard quelqu'un des recueils d'articles publiés par lui-même en volumes: *Les Soirées de l'orchestre*, *Les Grotesques de la musique*, où domine la note humoristique, *A travers chants*, qui contient ses études les plus sérieuses, les deux volumes de lettres publiées après sa mort: *Correspondance inédite* et *Lettres intimes*, et enfin ses *Mémoires*, si récréatifs et si captivants, mais où il se travestit sans réserve et bouleverse un peu trop les dates et les faits, des mémoires qui sont un vrai roman.

Le Berlioz amer et sec qu'il se plaisait à paraître, était un personnage un peu conventionnel: c'était l'athlète ceint pour la lutte, armé pour le combat de chaque jour; combien il était différent du

Berlioz qu'on rencontrait dans le commerce de la vie! Autant ceux qui le connaissaient mal le jugeaient dur, peu sociable, autant ceux qu'il honorait de son affection vantaient sa bonté prévenante et la tendresse de son cœur: il ne s'imposait de prime abord ni par l'agrément des rapports, ni par la bienveillance; on devait conquérir peu à peu son estime et son amitié, forcer en quelque sorte son esprit et son cœur. Sitôt qu'il se retrouvait en compagnie intime, son esprit se distendait et s'épanchait parfois en mille plaisanteries. Cependant, même entre amis, il était de l'humeur la plus variable et changeait d'un instant à l'autre: il arrivait renfrogné, morose, et tout à coup déployait une gaîté communicative, puis retombait sans raison dans une attitude glaciale: une idée souriante avait suffi pour le réveiller, il ne fallait qu'un mot inopportun pour le rendre intraitable. Était-il en veine de paradoxes brillants ou de gai persiflage, il fallait bien se garder de l'interrompre ou de le contredire; au milieu d'une conversation, fût-elle sérieuse, il aimait à placer de ces mauvais calembours, de ces à-peu-près forcés pour lesquels il avait une passion effrénée, et ce genre de saillies, dont il était presque seul à rire, était chose sérieuse à ses yeux.

« Berlioz, un des plus illustres musiciens de tous les temps, le plus extraordinaire qui ait peut-être existé ». Ainsi l'a qualifié M. Reyer en parlant au pied de sa statue. Et c'était bien un artiste extraordinaire à tous égards, apôtre et sectaire à la fois, que celui qui concevait d'aussi grandes choses et arriva en partie à les réaliser, qui se montrait tour à tour sentimental et sarcastique, ému et passionné jusqu'aux larmes, qui nourrissait un culte intolérant pour son art et ne connut jamais la modération dans les jugements; qui possédait une rare ouverture d'esprit, car il était très sensible aux beautés de certaines œuvres littéraires et c'est ainsi que le mouvement romantique influa tellement sur lui; qui tenait du ciel d'admirables facultés créatrices et ouvrit de nouvelles voies à l'art de l'instrumentation; qui fut en désaccord perpétuel avec les prétendus connaisseurs de son temps et ne leur céda jamais; qui prétendit être à la fois noble et majestueux comme Spontini, fantastique et passionné comme Weber, doux et tendre comme Virgile, sublime et trivial comme Shakespeare, grandiose et pathétique comme Gœthe ou Beethoven, et sut y réussir — par endroits — à force de

volonté, d'exaltation, de génie. Entreprise inouïe et voisine de la démence: il avait aspiré, dans ses rêves de jeunesse, à être considéré quelque jour comme le Victor Hugo, le Delacroix de l'art musical et le sera devenu — toute proportion gardée — après sa mort.

ADOLPHE JULLIEN.

Arte contemporanea

LA MUSICA NELLA CLASSIFICAZIONE DELLE ARTI

	1	2	3
I	ARCHITETTURA	SCOLTURA	PITTURA
II	MUSICA	MIMICA	LETTERATURA

Platone, il « divino » Platone, come d'ogni altra cosa conoscibile e inconoscibile, vaneggiò anche assai in fatto di estetica; pure, nella sua utopistica e assurda « Repubblica », gli venne non so come sbozzato, fra un viluppo inestricabile di contraddizioni e di stramberie, un vago accenno di classificazione delle arti, in cui, bisogna pur convenirne, c'era bene il germe di qualche cosa di veramente giusto e quindi di sano e durevole. La pittura, in cui egli comprende tutte le arti grafiche alla rinfusa, vi è contrapposta alla musica, intesa per l'insieme della drammatica, dell'epica rapsodica e della lirica corale, come la quiete si contrappone al moto, lo spazio al tempo, la funzione visiva all'acustica.

Più tardi, un discepolo d'Aristotele, il quale maestro, a sua volta, era già uscito dalla scuola del grande idealista, cioè un Lucio o Lucilio da Tarra, ripiglia l'antica idea ancor nebulosa e confusa, incompleta e infeconda, e ne crea quell'esatta e profonda classificazione, che ci rimane oggi unico monumento della sua lucida intelligenza, e che il Westphal proclama la più perfetta che mai si dettasse. Vi si conservano, come base, le due categorie di Platone, ma se ne chiarisce

e precisa il valore: di statica, plastica, spaziale, simmetrica, la prima; dinamica, ritmica, temporale, armonica, la seconda: questa, produttrice di opere che non sono oggetti ma fatti (suoni, gesti, parole), e quindi passeggere e non fissabili che con segni convenzionali (scrittura) che richiedono poi un nuovo lavoro d'interpretazione, quasi una seconda creazione, da parte di chi dovrà leggerle, rappresentarle, eseguirle; quella, invece, produttrice di opere d'arte che sono oggetti reali e permanenti (edifizî, statue, quadri), e che quindi non hanno d'uopo di nuovi e successivi collaboratori. Di più, in questa antica ed ora rinnovellata classificazione luciliana, si suddivide genialmente ciascuna categoria d'arti in tre ordini, che si seguono parallelamente nelle due serie: l'architettura e la musica, formanti la coppia delle arti simboliche, soggettive, suggestive, indefinite; la scoltura e la mimica (in cui si comprende la danza) vengono poi, ciascheduna nella sua serie, concrete, oggettive, descrittive, rappresentative; infine la pittura e la letteratura, ultime e somme, che riassumono in sè tutti i poteri e tutte le forze delle altre, che sono insieme soggettive e oggettive, descrittive e suggestive, definite ed indefinite.

***

La è questa classificazione, che, alquanto rimaneggiata e rammodernata dalla sua forma e dalla sua graduazione primitiva, la quale in qualche punto mi pareva ancora un po' difettosa ed incerta, io ho adottata, raggruppandovi attorno, subordinate, tutte le altre arti minori e le varietà delle grandi, nella mia « Estetica » (Milano, Hoepli, 1893) e nella « *Psychologie du beau et de l'art* » (Paris, Alcan, 1894): perchè essa risponde meglio d'ogni altra ai criteri odierni di classificazione scientifica, i quali la vogliono gerarchica, genetica, evolutiva. Anche lo Schasler, infatti, in Germania, e quasi contemporaneamente a me (forse qualche mese dopo), e per vie diversissime. persino un po' nebulose e metafisiche come richiede pressochè fatalmente l'indole dell'ingegno teutonico, arrivava l'anno scorso a quest'identica mia classificazione, che certo non poteva ancora conoscere.

Le due serie corrono, così disposte, parallele nel tempo, la seconda coppia succedendo alla prima e la terza alla seconda, così nella scala

zoologica, come nell'incivilimento dell'umanità, come nello sviluppo psicologico dell'individuo; e si generano infatti, anche logicamente, l'una dall'altra, le due prime arti essendo in realtà le più indefinite di significato e le più povere d'espressione precisa, e le due ultime invece le più complesse di mezzi, le più capaci d'una minuziosa ed esatta riproduzione del vero.

Ciò io ho diffusamente e ripetutamente procurato di dimostrare altrove per l'una e l'altra delle due serie, e per ciascun termine successivo di ognuna. Qui intendo occuparmi della musica sola, per fissar bene il suo posto a capo delle arti del ritmo, del tempo, del movimento, a punto di partenza, a base fondamentale, a sostrato originario della mimica-danza e della letteratura.

In animali molto inferiori, e assai prima che comparisca la più lontana traccia di mimica, e tanto meno, poi, di linguaggio, noi troviamo già le prime manifestazioni musicali, così strumentali come vocali: grilli e cicale, con strani violini che han per archetto le zampe e per corde le ali, con ventri incavati che gonfiano e premono come organetti, eseguono classici inni sotto la vampa del sole, e notturni romantici al pallido raggio lunare; dei pesci, proverbialmente muti, taluno, « quando amore spira », comincia a mandare dei gemiti melodiosi; innamorate, si sfogano in strane romanze fin le testuggini; a gola spiegata, se non con ricchezza di modulazioni, cantan le rane; cantano, a volte, e già con varietà e dolcezza di suoni, anche i topi; e gli uccelli, poi, dalle tre o quattro note rauche e invariate del gallo, arrivano fino a quei piccoli capilavori di grazia e di finezza che son le patetiche serenate dell'usignuolo, fino a rifare, come la nostra calandra, o come l'esotico poliglotto, tutti i suoni e tutte le voci della foresta, fondendoli in un insieme solidale e coerente, modello primo ed insuperato di musica descrittiva e verista.

I cimpanzè, asseriscono concordemente esploratori come Emin e Stanley, naturalisti come Brehm e Lessona, godono spesso a picchiare ritmicamente con le mani e coi piedi su tavole o legni incavati, e il gibbone di Darwin traeva diletto da scandere per semitoni un'ottava di note salendo dal *do* fino al *si*, e scendendo poi dopo dal *si* fino al *do* per più volte di seguito. E il piccolo infante, incapace ancora di reggersi in piedi e d'esprimere il proprio pensiero nè a mezzo del gesto nè con la parola, di già si compiace di strepiti in

ritmo, di grida graduate per scale più o men regolari, di battere anch'esso posate su piatti o bastoni per terra, nè più nè meno di quello che ama anche l'infimo idiota abbrutito o il più basso selvaggio australiano, poco meno che afasici e privi d'ogni lume d'intelligenza.

***

Assodata dunque la preesistenza della musica alla mimica-danza, la quale non comparisce che solo più tardi e nella scala animale, e nella civiltà umana, e nella psicogenìa infantile; e sopratutto all'arte della parola, che viene ultima e solo nell'uomo, e nell'uomo già per lo meno all'inizio di sua civiltà, e che non si determina in esso se non quando il bimbo ha già prima, da un pezzo, imparato ad esprimersi musicalmente con suoni inarticolati, e mimicamente con gesti per comune istinto significativi; assodato, dico, il posto della musica preordinato a quelli delle altre arti dinamiche o temporali, rimane a provar questo appunto, che essa, cioè, con l'altre due, sia realmente un'arte del moto e del tempo, esclusivamente, e non abbia con quelle spaziali e statiche se non vaghi rapporti d'analogia.

E a provar questo, s'ha da vedere anzitutto se sia o meno un'arte realmente espressiva, rappresentativa, o non piuttosto puramente decorativa, ornamentale; e, data la prima soluzione, di quali mezzi dinamici o statici, si giovi nell'espressione degli stati dell'animo e nella rappresentazione del mondo esteriore. Per parte mia, così posti, questi problemi mi pajono d'una evidenza intuitiva, e quasi mi meraviglio che possano essere stati posti e discussi.

Ma, visto che in fatto essi sono da molti, anche di gran competenza e valore, impiantati su formule mal combinate, e trattati con termini equivoci o falsi del tutto, e perciò risoluti in un senso affatto contrario a quello che a me sembra così palmarmente necessario, ritengo non fuor di luogo tornarvi sopra, e vedere più da vicino, e con criterî strettamente scientifici, in che cosa consista l'errore dei negatori della musica espressiva e quello degli avversari della classificazione luciliana, i quali, appunto perchè ammettono la potenza rappresentativa dei suoni, fan della musica la sorella legittima della pittura.

***

Contro un Hanslick e un Fechner che ridono, come d'una pazzia, del significato proprio dei suoni; contro gli scettici come il Beauquier per i quali una sinfonia di Beethoven non è che un caleidoscopio acustico, un arabesco di note; e contro gli sciocchi che non capiscono Wagner, e che delirano invece per i *tours de force* insignificanti e acrobatici d'una « virtuosa », sta puramente e semplicemente la realtà, quale per naturale istinto è compresa e accettata da tutti: « È il tono, che fa la musica », dice il proverbio: cioè, è il sostrato musicale, la parte rappresentata dalla laringe, quello che dà il senso al discorso, il rilievo e il colore alla nuda e scialba parola. Il linguaggio articolato, l'opera accessoria e succursale della lingua e delle labbra, non è che una recente conquista dell'umanità, e non ha che un valore locale e convenzionale a seconda dei tempi e dei popoli che se ne servono; ma la materia interiettiva e spontanea, il canevaccio grezzo ed universale su cui si ricama variamente il disegno delle vocali e delle consonanti, è patrimonio antichissimo ereditato attraverso l'evoluzione della specie dai più remoti progenitori, dall'uomo preistorico, dal protantropo afasico, dall'antropopiteco, dai primati pliocenici, ed oltre, oltre ancora, da mammiferi inferiori, da rettili, da vertebrati più bassi dei quali il tempo ha disperso persino la traccia.....

Fatto è, che molte volte la musica ci fa l'effetto d'una vera conversazione, e che io stesso ho molte volte provato impressioni analoghe a quella che taluno ha ritratta dai meravigliosi quartetti di Haydn, nei quali il primo violino pareva trattare con autorevole eloquenza una tesi, a cui il secondo teneva bordone, mentre il violoncello la rilevava e condensava in gravi e concise sentenze, e la viola la commentava e infiorava di gaje e pettegole chiacchiere femminili.

Anzi, e meglio, è più evidente ancora il fenomeno inverso, per cui ascoltando all'oscuro un dibattito in lingua straniera ed a noi sconosciuta, sovente, se chi lo sostiene discorre con qualche vivezza, ci accade di coglierne a larghi e sintetici tratti l'essenza, ed arguirne il carattere vario degl'interlocutori: non solo, ma anche, alle volte, m'è pur riuscita la strana e bizzarra esperienza di zufolare, proprio semplicemente zufolare, per escludere affatto ogni analogia suggestiva

di vocaboli e ridurmi al puro elemento musicale, una proposizione, invito, comando, interrogazione, preghiera, rimprovero, complimento, ad una persona che non mi vedeva, e di averne subito la traduzione più o meno assolutamente esatta in parole del linguaggio articolato comune.

Anni or sono, a Parigi, un negro (narra il Combarieu) raccontava in un crocchio di signori e signore le peripezie del suo lunghissimo viaggio, e, sebbene non usasse che la sua selvaggia e incomprensibile lingua ottentotta, tutti lo capivano perfettamente: la sua voce, flessibile e plastica, traduceva con mirabili accomodamenti di intensità, d'altezza, e di timbro, tutti i suoni e tutti i rumori del mondo reale, e per suggestione ne rievocava anche tutti i colori e tutte le forme: i sibili delle macchine, i tonfi dell'elica, i ribollimenti dell'acqua, gli strepiti delle catene, i fruscii del vento fra mezzo ai cordami, i muggiti dei sofferenti del mal di mare; poi, in ferrovia, l'agitazione delle partenze, il lungo e sordo rombo delle corse sfrenate, il fracasso cupo del cieco precipitare attraverso le gallerie, gli affaccendati arrivi ed i cambî di treno; poi ancora, a Parigi, l'immensa ed augusta metropoli, il gran movimento, la folla multiforme, i palazzi, i monumenti, le fontane, i giardini, i *trams*, le carrozze... Tutto si udiva, tutto si vedeva, come per una magica evocazione stupenda... Come siamo schematici, pallidi, tristi, stecchiti, noi dotti e civili, al confronto di quel povero barbaro analfabeta, così eloquente, così vibrante, così entusiasta, così artista!

***

A noi, nella falsa e convenzionale aridità del pensiero scolastico, appena rimane una traccia evanescente, un barlume lontano, di ciò che forse furono un tempo anche i nostri sensi, di ciò che una volta seppe e potè la nostra parola, abbandonata alla sola forza naturale de' suoi elementi tonali, ancor priva di quella artificiale degli elementi glottologici.

Appena ne abbiamo un avanzo in quei fatti di sinestesia comuni a tutti, o quasi, i linguaggi, per cui prepondera l'*u* nelle interiezioni e nei vocaboli significanti l'oscurità, la cupezza, la paura, il profondo, lo spiacevole, e ne profittano infatti i poeti per ottenere

nel verso l'armonia imitativa, ed i prosatori stilisti per cesellare e smaltare, come una coppa preziosa, la loro sapiente e squisita creazione; così l'*i* si ritrova invece più spesso nelle esclamazioni e nelle parole che dicono il bianco, il sottile, il grazioso, il raffinato; l'*a*, in quelle che esprimono il vasto, l'ampio, il largo, il soddisfatto; pensate alle interiezioni *uh!*, *ih!*, *ah!*, ed agli aggettivi qualificativi m*a*ssimo, m*e*dio, m*i*nimo, e sentirete nel loro suono accentuato, e quasi connaturato con essi, il loro intimo ed assoluto significato; tanto che l'ipotesi che questo significato potesse venire per convenzione invertito, se non al pensiero ripugna certo all'orecchio. Non per nulla i Francesi dànno il nome di *vers blancs* agli sciolti: la rima, infatti, con la ripetizione insistente di una stessa vocale, ne addensa e ne impone l'effetto, dando a tutta la strofa il proprio colore: e gli scrittori di versi per musica, se fossero veramente artisti, nell'alto senso della parola, il che purtroppo, invece, non è quasi mai, dovrebbero farne gran conto.

Intanto, ne fanno ben conto quei privilegiati, quegli « anomali per eccesso », come li dice il Flournoy, che sono dotati in alto grado di questo senso superiore, di questa fusione di sensi, di cui faceva cenno il Lombroso nel primo fascicolo della « Rivista musicale italiana », e di cui trattai diffusamente io pure, riferendo l'esito d'una mia inchiesta in proposito, nel fascicolo di febbraio del « Pensiero italiano » (Milano, Aliprandi, '94). E già tutta un'arte, un'arte aristocratica e trascendente, si fonda su tali fenomeni singolari, che Max Nordau ed i critici miopi e misoneisti potranno bene chiamare degenerativi, ma che, pel fatto solo che si separano, e si sollevano, dalla uniforme e monotona volgarità, mi riservo il diritto di ritenere invece, fino a prova decisiva in contrario, evolutivi e profetici.

***

Ma ritorniamo alla musica, alla musica propriamente detta, ed in modo particolare alla musica strumentale, e al suo potere rappresentativo, significativo, di cui le considerazioni sin qui premesse intorno al linguaggio sono appunto la giustificazione necessaria e la prova fondamentale.

Ma per notare, intanto, e prima di tutto, che, come in ogni altra

arte così anche nella musica, l'artista si può proporre a scopo il semplice e solo diletto dei sensi, o anche quello dello spirito; e che, qualsiasi scopo si sia proposto l'artista, ogni uditore può a sua volta, a seconda del temperamento, del carattere, dell'educazione, dello stato di salute e di umore in cui si trova, gustare l'opera del musicista coi sensi soltanto, od anche sentirla con la parte affettiva dell'essere suo spirituale, od ancora comprenderla con l'intelletto, o finalmente esserne rapito nelle supreme sfere dell'ideale.

Premesso questo, io mi propongo d'esporre e discutere qui ciò che dice della musica oggettiva, o meglio suggestiva, il nuovo e magnifico libro del Combarieu, che la casa Alcan di Parigi ha testè pubblicato sotto il titolo « *Les rapports de la musique et de la poésie au point de vue de l'expression* ».

Il brillante critico d'arte francese riconosce egli pure, anzitutto, che v'è una musica semplicemente ornamentale, decorativa, sensoria, che non fa che accarezzare i centri uditivi senza diffondere e propagare i suoi effetti, nemmeno, per simpatia, negli altri centri sensorii; e che questa, anzi, è l'essenza stessa dell'arte musicale, in cui il potere rappresentativo non è infine che un accessorio, per quanto innegabilmente legittimo ed utilizzabile.

Anche nella pittura, ritratto o paesaggio che sia, l'essenziale per il critico esteta è senza alcun dubbio che sia ben dipinto, che l'insieme delle linee soddisfaccia la vista, che l'armonia dei colori carezzi la retina, che il gioco dei chiaroscuri alletti lo sguardo; la rassomiglianza al modello, la riproduzione letterale della realtà empirica, è cosa accessoria e di molto meno essenziale importanza: pel critico esteta, ripeto, non per il gretto idolatra del vero. Per questo rispetto, talune scene dell'« Aroldo », della « Dannazione », della « Walkyria », del « Vascello fantasma », di « Salammbô », sono gli equivalenti musicali di quello che sono in pittura certe tele di Detaille, di Bastien-Lepage, di Meissonnier, di Carolus Duran.

***

Senza dubbio, dice il Combarieu, la musica rende meglio il mondo degli affetti, e la pittura quello delle forme: ma ciò non vieta a questa di far batter talvolta anche il cuore, nè a quella di suscitare anche immagini visive, come per un miracoloso incantesimo.....

Ora, secondo me, qui la proposizione è veramente mal posta: ufficio della musica non è rendere il mondo degli affetti, ma quello dei suoni, come appunto lo è pure della parola; ed ufficio della pittura più che di render le forme (che meglio spetta alla scultura) è di render contorni e colori. Ma tutte quante, e forse al medesimo grado, possono anche evocarsi a vicenda, e come il maestro e il poeta riescono a volte a scolpire e dipingere, pur non di rado scalpelli e pennelli traducono strepiti e gridi su tele ed in marmi; e a nessuna è negata l'arcana virtù di suggestionare per le diverse vie delle note o del rilievo, della voce o della tinta, i sentimenti e le passioni, i ricordi e i pensieri, le estasi e le visioni dell'uomo.

Un paesaggio non è sempre soltanto un insieme di linee, di colori, d'ombreggiature, ma è anche sovente uno stato d'animo, identico a quello che si può parimente evocare con un altro insieme tutto diverso, cioè fatto di suoni, d'intervalli, d'accenti. A teatro si può far apparire lo spettro di Banco per magistero di specchi e di lenti, e si può, anche meglio, farlo *sentire* per mezzo dei gesti atterriti e dei volti allibiti degli attori, come la morte, fantasma invisibile eppure agghiacciante, nei brevi e mistici drammi del Mæterlinck.

Schumann rende così la primavera, i fiori, la luce; Gounod invece procura di farli sentire fisicamente; altri, meglio ancora, si serve secondo i casi dell'uno o dell'altro dei due processi, o pur anche di entrambi ad un tempo, ad esempio rendendo l'ambiente reale coll'accompagnamento, e col canto invece lo stato emotivo dell'animo. Tutti profittano a questo scopo di quelle comunicazioni intime e misteriose che hanno fra loro i centri sensorii, alle quali alludevamo poco più innanzi, e per cui tutti chiamano toni alti, acuti, voci bianche, i registri di testa, medî o falsetti i palatali, bassi, gravi, profondi, i registri di petto, quasichè noi ne vedessimo con gli occhi le posizioni e le forme, o con mano ne percepissimo il peso e la densità.

Con ben diverso tono di voce noi declamiamo il distico del Carducci:

> Quando a le nostre case la diva severa discende,
> da lungi il rombo de la volante s'ode;

e l'altro:

> Surge ne 'l chiaro inverno la fosca turrita Bologna,
> e il colle, sopra, bianco di neve ride.

Chi rincupisse la voce su questa luminosa pittura, volgendo a terra lo sguardo ed il gesto, non ci farebbe che ridere di compassione, come privo del tutto di gusto e d'intelligenza; come istintivamente chiunque, dicendo la terribile ode che l'epidemia difterica dettava al poeta maremmano, protende innanzi la testa ed il braccio, e col guardo fisato lontano onde vede avanzarsi funesta l'ombra dell'ala che effonde intorno lugubre silenzio, trattiene quasi il respiro e smorza la voce aspettante.....

Berlioz nella scena del pandemonio impiega le note più gravi della sua orchestra potente, ed in quella del cielo le acute; Liszt nella sinfonia sulla « Divina commedia » (bellissimo esempio delle reciproche suggestioni fra le diverse arti, come le « traduzioni » che fa Fogazzaro delle sinfonie di Beethoven, senza parole, in profonde e squisite poesie) dipinge l'inferno coi toni più bassi, e cogli alti il paradiso; e Riccardo Wagner nella romanza della Stella in « Tannhäuser » ne riproduce lo scintillìo col tremulo che accompagna il recitativo.

***

Ma la voce, séguita a dire il Combarieu, passando rapida ed improvvisa o lenta e graduata da un registro all'altro, può rappresentare anche la velocità e la direzione d'un movimento: il canto di Elisabetta, nello stesso « Tannhäuser », quand'ella sta per prostrarsi appiè della croce, scende dal *mi* bemolle al *re* naturale, percorrendo un intervallo di nona, seguìto ed oltrepassato subito dopo dall'orchestra, che scende ancor più profonda; così pure, nella terza scena del « Rheingold », violini e tube concorrono a disegnare magicamente le spire del mostro immane che deve attraversare in quel punto la scena.

E così per le altre qualità del movimento, ritmo, durata, grandezza; e più ancora per la rappresentazione dei rapporti di posizione e di lontananza degli esseri e delle cose, alle quali la musica si riferisce: ad esempio, se si abbia un cantabile alto ed acuto che spicchi sur un accompagnamento grave e profondo, il soggetto apparirà collocato al di fuori e al disopra del paesaggio circostante, come sopra un'altura; e se, come nella « Dannazione di Faust », una o

più fanfare di corni mutino lentamente o vivamente contrastin fra loro d'intensità, l'ascoltatore ne riceverà l'impressione precisa e sicura delle evoluzioni dei cavalli e dei cacciatori nel bosco, avvicinantisi o allontanantisi, nell'inseguire la preda, dalle terrazze del vecchio castello.

Nel « largo », il direttore d'orchestra, non per convenzione ma per istinto, fa realmente un gesto largo col braccio, e l'uomo più incolto, per esprimer l'enorme, il colossale, rallenta il discorso, accentua più forte le sillabe a suono più suggestivo, ingrossa la voce, lega e prolunga oltre il solito i suoni maestri della sua frase; e per esprimere il minimo, l'impercettibile, usa gli opposti artificî, assottiglia il tono vocale, acuisce gli accenti, precipita il ritmo di tutte le sillabe che li seguono. Nell' « Africana », al recitativo « Di qui vedo il mare immenso... », o nella « Regina di Saba », all' aria « Figlia dei re... », la frase s'allarga e s'appiana maestosamente, e traduce quasi alla vista il concetto grandioso.

***

Ma noi, non solo alla distanza e alla forma, ma anche al colore degli oggetti, adattiamo la voce ed i suoni. Chi legge bene, dipinge, diceva Legouvé: perchè tutto il linguaggio, ma in modo particolare le vocali, è per tutti gli uomini, e in grado eminente per quelli dotati del privilegio della sinopsía, ricchissimo di suggestioni cromatiche; e già lo vedemmo più innanzi. E così per i suoni, seguita a dire l'autore dei « *Rapports de la musique et de la poésie* », una squillante fanfara accompagna naturalmente il motivo dell'oro nel « *Rheingold* », mentre un fondo cupo di contrabassi nel prologo del « *Götterdämmerung* » dà l'impressione notturna. I timbri dei varî strumenti traducono appunto tutte le gradazioni, di cui le note comuni rappresentano le tinte fondamentali; mentre i nervi sensibili e raffinati dell'esecutore, fatti essi pure dal lungo studio e dal grande amore veri e squisiti strumenti di precisione, imprimono ai legni, alle corde, ai metalli, altri e nuovi caratteri, infinitamente varî, inesauribilmente ricchi, magneticamente suggestivi, coi mille modi diversi e personali d'accarezzare, diteggiare, animare, trasumanare l'inerte materia.

È così che si giunge a rappresentare anche cose tanto complesse,

che paiono impercepibili, imprecisabili, inesprimibili a mezzo di suoni, come ad esempio quel non so che, quella sfumatura di stato, di coscienza, quel viluppo di minime sensazioni, che è il cosidetto colore locale: non già, s'intende, come « citazione », per usare la parola precisa del Combarieu, vale a dire come eco lontana, come reminiscenza testuale di dati rumori realmente percepiti o di particolari motivi caratteristici d'un paese; ma come suggestione indefinita di qualcosa d'esotico e d'inusitato, mediante l'uso di toni, d'accordi, di metodi tecnici eccezionali, di nuovi strumenti, magari, o di felici artifizî e misteriose modificazioni ai comuni e abituali procedimenti.

La stessa poesia, del resto, che avrebbe tant'altra e maggiore ricchezza di mezzi espressivi, fa pure qualcosa di simile quando induce nell'anima arcane e deliziose nostalgie di paesi fantastici intravveduti forse altra volta nei sogni più splendidi di giovinezza, soltanto servendosi di vocaboli esotici o arcaici, di giri di frase inconsueti e squisiti, di nomi di donna inventati apposta, affascinanti, fatali, mistici, meditati per intere giornate, corretti, ritoccati, cesellati pazientemente lettera per lettera, con arte suprema, con profonda filosofia: guardate il nome di Salammbô, soggiunge il finissimo critico parigino, e poi dite se ci vuol meno d'un colorista di genio come il Flaubert, per trovare in quell'*m* di più, e nell'accento circonflesso finale, le due pennellate stupende che bastan da sole a creare una suggestione prodigiosa di lontananza di tempo e di spazio!

***

Non entreremo, ora, a discorrere della musica sentimentale, intellettuale, ideale, con cui l'arte ascende i tre superiori gradini della bellezza al di là della rappresentazione puramente sensoria. Nella « Estetica » io ne ho già fatto un cenno sommario, come per tutte le altre arti sorelle; e per la musica vi ritornerò sopra, forse, altra volta in modo particolare. Ci basti per ora aver fatto una scorsa nel campo inferiore della musica sensoriale, sotto il punto di vista delle sue potenze rappresentative, cioè in quanto la sensazione sonora è capace di richiamarne dell'altre fisiologicamente associate, e in particolar modo la visiva.

Questo mi par sufficiente a stabilire il suo posto nella classifi-

cazione delle arti, ed a confutare la conclusione a cui giunge su questo punto l'illustre estetista del quale ci siamo finora occupati: a torto, egli dice, si vuol collocare la musica recisamente fra l'arti del tempo, del ritmo, dell'armonia, se dessa è capace di rendere pure, e con tanta sicura evidenza, anche quadri d'insieme, posizioni relative di oggetti nello spazio, simmetrie, dimensioni, colori. Ed a torto, soggiunge ed insiste, si mette nella medesima categoria di arti la danza, che anch'essa, come la musica, è moto, sì, ma moto disposto secondo certe condizioni di spazio, ed è spazio, dunque, sì, ma senza fissità: modo ritmico, ma anche atteggiamento simmetrico; vera statuaria in azione, affatto distinta e staccata, come la musica, dalla poesia, che non può quindi appartenere alla serie medesima, non possedendo il potere, esclusivo alle due altre arti veramente sorelle, d'esprimere la simultaneità. Ed inesattamente, infine, si parla da tanti di musica descrittiva: l'epiteto è improprio perchè esagerato; la musica non descrive, realmente, il che spetta soltanto alla letteratura; ma appena tratteggia ad accenni imprecisi alcune molto generiche qualità delle cose, onde meglio le converrebbe l'epiteto, ch'egli, l'autore, propone senz'altro, di musica oggettiva.

***

Ebbene, è appunto per combattere queste conclusioni che ho scritto il presente lavoro: l'epiteto di descrittiva non soddisfa interamente neppure il mio spirito; ma non mi soddisfa nemmeno quest'altro di oggettiva, perchè troppo generico: io chiamerei piuttosto rappresentativa, la musica che riproduce dal vero le voci e i rumori e gli strepiti dell'universo dal quale noi siamo attorniati, più o meno armonizzandoli e stilizzandoli; e suggestiva quest'altra, di cui ci siamo finora occupati, che suggestiona per mezzo dei suoni le forme e i colori.

Ma, sopratutto, nego che la poesia si debba staccare del tutto, con un abisso, con una muraglia cinese, dalla danza-mimica e dalla musica, perchè incapace d'esprimere l'insieme spaziale: prescindendo pure dalla drammatica, poesia eminentemente d'insieme, basta leggere un'ode del Carducci o un sonetto del Baudelaire, una ballata del Platen o un canto del Whitman, per scorgere intero, in un quadro evidente e sintetico, verdi e fiorite distese di colli e di piani, gruppi animati di vive e svariate figure.

In quanto alla mimica-danza, avevo io pure comprese e affermate le sue relazioni con la scultura, facendone appunto con essa la coppia intermedia fra quella delle due arti (architettura e musica) più vaghe ed indefinite di espressione perchè più povere e limitate di mezzi, e quell'altra delle due arti (pittura e letteratura) più precise e positive nel rappresentare la realtà perchè dotate di più vaste e molteplici risorse di materiali e di tecnica: ma è moto, moto soltanto, sebbene, naturalmente, il moto stesso si compia nello spazio e trapassi per atteggiamenti simmetrici, il moto essendo appunto, e sempre, un mutamento di posizione nello spazio, e quindi una serie d'atteggiamenti successivi o magari simultanei, quando più cose si muovono in una volta. Arrestate quel moto, cristallizzatelo nello spazio, e la mima, la danzatrice, diventerà davvero una statua: ma non avremo più nè danza nè mimica.

Ma più ancora discordo dal Combarieu per ciò che riguarda la musica: negando che sia un'arte esclusivamente del tempo, del moto, del ritmo, egli ha torto non meno, quantunque diversamente, di quelli che negano ai suoni qualunque potere descrittivo e qualsiasi valore espressivo. Costoro, in buona fede, rifiutano agli altri le suggestioni della musica, perchè in essi (almeno questa è l'ipotesi più verosimile) difettan del tutto o rimangono impervie le comunicazioni nervose fra i centri acustici e i centri visivi, e fra gli uni e gli altri e gli emozionali. Non meno in buona fede, il Combarieu, ed altri con lui, cadono in un errore d'interpretazione, confondendo i mezzi dell'arte, su cui si fonda la nostra classificazione, coi suoi effetti da cui parte invece la speciosa obbiezione: dicendo la musica prima e fondamentale fra le arti del tempo, noi non diciamo già che essa non possa anche rappresentare lo spazio; diciamo soltanto, che essa lo rappresenta per mezzo del tempo, quindi indirettamente; come indirettamente, cioè per mezzo dello spazio, anche la pittura potrebbe a sua volta rappresentare concetti di tempo, ciò che fece, ad esempio, Raffaello, quando lasciando vuoto lo spazio tra la folla degli altri personaggi dietro le spalle di uno, riesce quasi a dar l'illusione del moto di quella figura magistralmente dipinta.

Belluno, maggio '94.

MARIO PILO.

HÄNSEL E GRETEL

FIABA (*Märchenspiel*) IN TRE QUADRI.
PAROLE DI ADELAIDE WETTE NATA HUMPERDINCK.
MUSICA DI ENGELBERTO HUMPERDINCK (1).

Il titolo di quest'opera non riuscirà nuovo ai lettori; rappresentata contemporaneamente a Monaco, a Weimar ed a Carlsruhe nello scorso autunno, vi ottenne grandissimo successo, ed ora continua a godere del favore del pubblico.

È poi veramente un bel lavoro? Domanda questa, che non senza ragione si saranno fatta coloro cui l'esperienza, specialmente in questi ultimi anni, ha insegnato a diffidare di certi improvvisi successi teatrali.

La Casa editrice Schott, pubblicando di recente la riduzione per canto e pianoforte, ci ha tolto ogni dubbio. Lo spartito sin dalla prima lettura cattiva la nostra attenzione; è infatti opera d'arte schiettamente moderna nella concezione e caratteristica pel contrasto curioso fra la puerilità della favola e la ricchezza della musica. E poichè il repertorio lirico del teatro tedesco contemporaneo non varca il confine e da noi è sconosciuto del tutto, mi parve che col parlarne diffusamente, usando della larga ospitalità concessami in questa *Rivista*, avrei fatto cosa non isgradevole ai lettori. Li invito dunque a seguirmi, ma..... ne avranno la pazienza?

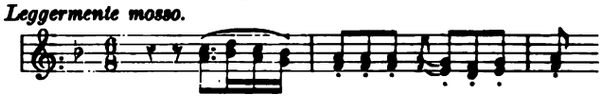
***

I personaggi del nostro dramma non sono gente di grande stirpe. L'ambiente è modesto; siamo in casa di Pietro, legatore di scope.

(1) E. Humperdinck, nato il 1° settembre 1854 a Siegburg sul Reno, allievo del conservatorio di Colonia, ottenne vari premi di perfezionamento: dal 1879 al 1881 fu in Italia, e dal 1885 al 1887 insegnò nel conservatorio di Barcellona. Ritornò poi in Germania, e nel 1890 fu chiamato al conservatorio di Francoforte. Delle sue composizioni sono maggiormente conosciute il coro-ballata « Das Glück von Edenhall » e l'altro: « Die Wallfahrt nach Keevlaer ».

I due suoi fanciulli stanno lavorando: Hänsel alla porta a legar scope, Gretel presso il focolare a far calze. Un tema che domina durante la prima scena li caratterizza:

I (pag. 1, 43, 44, 93) (1).



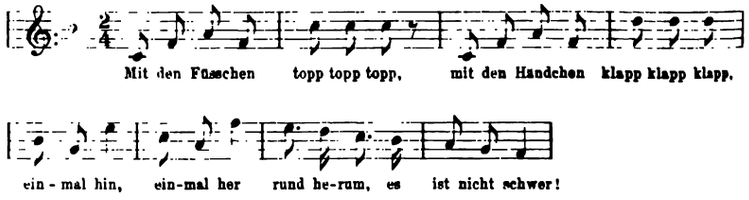
I fanciulli non hanno il cuor contento: Gretel lamenta perchè la fame la morde. Da due settimane null'altro che pane asciutto! Chi sa dire ad Hänsel qual sapore abbiano le uova sbattute ed il pane al burro? — Ma che discorsi noiosi son questi! Via di casa quel corruccio, esclama Gretel afferrando la scopa; via quella cera da diavolo! Nella pignatta c'è del latte donato dalla vicina; quando mamma sarà di ritorno, sì, ci cuocerà una ghiotta pappa di riso! Hänsel balla per la gioia: quando v'ha della pappa di riso lui c'è sempre! « Guarda mo' quanta panna ha il latte, vorrei trangugiarla tutta! »

— Goloso, non ti vergogni? Via al lavoro; se no mamma..... guai!

— Lavorare? Neppure per sogno! Balliamo e stiamo allegri!

— Ballare! Ballare! Che piacere anche per me! Vieni, fratellino, t'insegnerò io e cantiamo una canzonetta di danza:

II (pag. 11, 135).

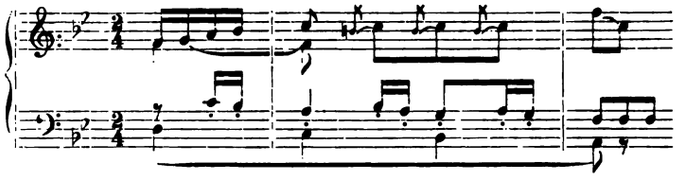


Hänsel canta e balla. Ma bravo! chi l'avrebbe detto? — « Ed ora dammi il braccio e balliamo insieme. » — Ma Gretel ama di-

(1) La numerazione delle pagine è quella dell'edizione canto e pianoforte pubblicata dallo Schott.

vertirsi alle spalle del fratello: ad un certo punto lo urta e lo butta a terra. Proteste di Hänsel; lui, orgoglioso, non ballerà più con bambine —, e le dà la baia. Gretel di nuovo lo rovescia:

III (pag. 14, 37).



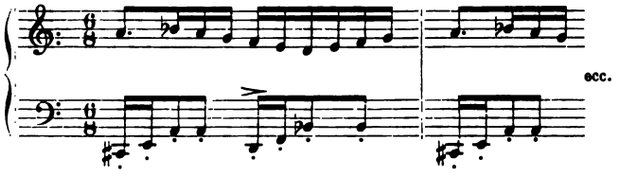
si bisticciano, ripigliano la danza insieme; il chiasso aumenta, la ridda si fa vertiginosa, ruzzolano al suolo, quand'ecco una voce: « Oh là! »

È la madre.

È questo il modo di lavorare? Va per dar di piglio al bastone e nel correr dietro ai fanciulli fa cader la pignatta del latte: Gesù! Anche la pignatta rotta! Hänsel sogghigna, la madre lo scaccia di casa; indi, afferrata una cesta, la mette nelle mani di Gretel: « Via, nel bosco a cercar fragole! »

Tutta questa scena si svolge su questo tema:

IV (pag. 18, 43, 44, 45).

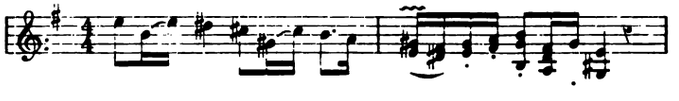


derivato dal tema I.

La madre estenuata siede al tavolo e singhiozza: « Signore Iddio, getta giù del danaro ». China il capo sul braccio e la coglie il sonno.

« Ral-la-la-la ».

V (pag. 24, 133).

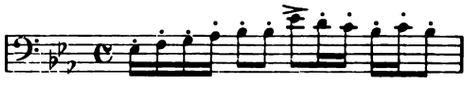


Il padre entra canterellando. Le sue parole dicono miseria, ma in fondo egli è contento: barcollante s'imbatte nella moglie addormentata e le dà un bacio. La madre s'indispettisce, non è inclinata a scherzare: il piattello è vuoto, vuota è la cantina, e nella borsa affatto nulla!

— Rallalalà, allegra madre, ci son io, porto fortuna e gloria!

Ed ei vuota la cesta. Quanta grazia di Dio! Lardo e burro, farina, salsiccie, patate, persino un quarto di libbra di caffè! Il padre la prende pel braccio: si mettono a danzare. Infine la madre accende il fuoco e prepara le uova nella padella. Il padre siede e le narra

VI (pag. 33).



come, preparandosi di là dal bosco grandi feste, egli, recatosi di casa in casa, avesse venduto scope, spazzole e merci in gran quantità e ad altissimo prezzo. Ed ora presto qua la pignatta e la padella (tema VI combinato col V), evviva i legatori di scope! Porta alla bocca il fiasco del kummel, ma di subito si arresta: « Dove sono i fanciulli? »

La madre lo informa della baldoria di quei monelli (III) e della rottura della pignatta. — Ah! la mammina dell'ira! Ma i ragazzi dove possono essere?

— In fede mia, all'Ilsenstein!

Cielo! Là, nel profondo della foresta abita una strega decrepita. A mezzanotte, quando nessuno veglia, essa cavalca su d'una scopa per monti e caverne, per valli e burroni, in mezzo alle nebbie, fra le tempeste e l'aria! (temi VII e XXVII). Di giorno, con focaccia magica adesca i fanciullini (IV e I), li afferra prestamente e li caccia nel forno (IV); e tratti dal forno (XXVII) i fanciullini di focaccia (I) se li mangia!

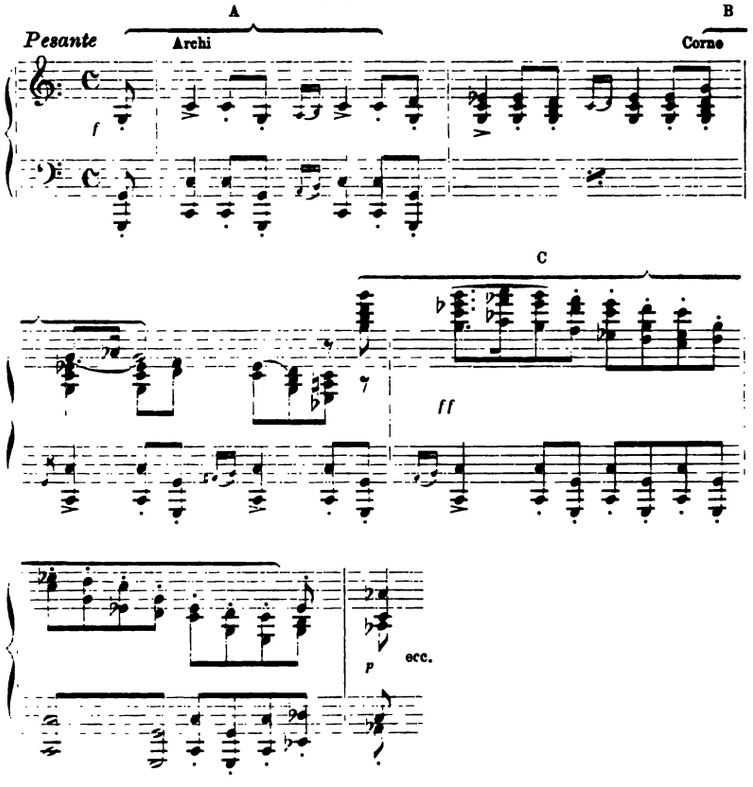
Orrore! La madre corre fuori dalla casa; il padre prende il fiasco di kummel e le tien dietro: « Andremo ambedue alla cavalcata delle streghe! »

E cala la tela. Senza interruzione l'orchestra attacca la *Cavalcata*

delle streghe, che serve d'intermezzo fra il primo ed il secondo quadro.

Eccone le idee fondamentali:

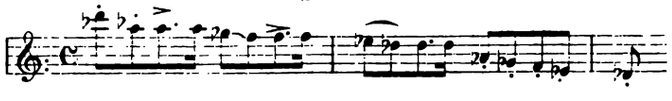
VII (pag. 40, 58, 134).



questo tema si suddivide in tre altri: A, B, C.

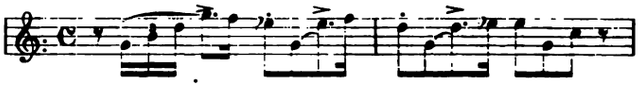
Un secondo tema

VIII (pag. 55, 109).



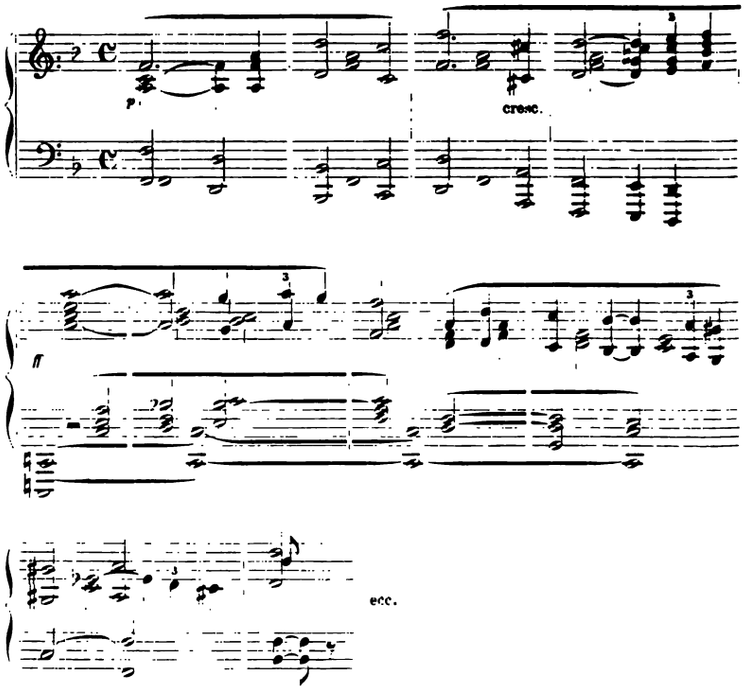
derivato dal C ed ampiamente svolto si combina ora col tema A, ora col B; succede un terzo

IX (pag. 110).



ed un quarto (XXVII), finchè dopo una successione cromatica di accordi di settima nante combinata col tema B, raggiunto il fortissimo, l'orchestra si calma, ed appare, accompagnata dal tema VIII, una larga e bella frase:

X (pag. 53, 54, 63).



Un lungo pedale sulla dominante, durante il quale ritorna il tema VII, mentre conclude l'*Hexenritt*, ci prepara all'ambiente tranquillo del secondo quadro.

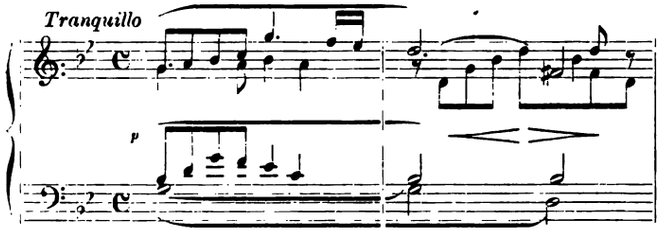
***

Siamo nel bosco. In fondo c'è l'Ilsenstein; Hänsel nella macchia va per fragole; Gretel seduta sotto un abete tesse una ghirlanda di rose selvatiche e canta: « Un omiciattolo, tranquillo e muto, sta nel bosco ritto sur un piede; ha indosso un mantellino di pura porpora e sul capo un berrettino nero. Chi può essere quest'omiciattolo? »

Hänsel ritorna col canestro colmo di fragole. Gretel gli vuol porre la ghirlanda sul capo. Lui protesta: ciò si adatta solo a viso di fanciulla; le cinge al capo la ghirlanda, le porge un mazzo di fiori, il cestino di fragole e s'inginocchia innanzi a lei: « Regina del bosco con scettro e corona! »

Questa scena, dalla quale emana sì vivo il sentimento del pittoresco, si svolge su una frase deliziosa e squisitamente sviluppata:

XI (pag. 47 . . . 52).



Nel frattempo ecco che il cuculo fa sentire il suo grido, un tema..... beethoveniano, l'unico suo repertorio.

Häns. — Kuckuck, Kuckuck, un sorso d'uova (*Eierschluck*)!

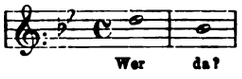
Gr. — Kuckuck, Kuckuck, un sorso di fragole (*Erbelschluck*)!

E caccia in bocca ad Hänsel una fragola, ch'egli ingoia come un uovo. Hänsel fa altrettanto verso Gretel, e così — mentre perdura il grido del cuculo accompagnato al tema XI — scherzano finchè si bisticciano, ed Hänsel vittorioso s'ingoia tutte le fragole.

Non l'avessero mai fatto! Impossibile ora al buio cercar nuove fragole! Già rumoreggia fra gli alberi; cosa dice mai il bosco? « Fanciullini, non avete paura? » (X). Hänsel, inquieto, non ricorda più la strada: nell'oscurità luccicano le betulle dalla bianca veste, in qua dalla palude sogghigna un mozzicone di salice fumante;

quale aspetto strano! (Tema A del X diminuito). Il bagliore s'avvicina: è il fuoco fatuo che saltella qua e là (Tema X combinato coll'VIII e col suo frammento A diminuito). Ma Hänsel si fa coraggio e grida: Chi è là?

XII (pag. 56).



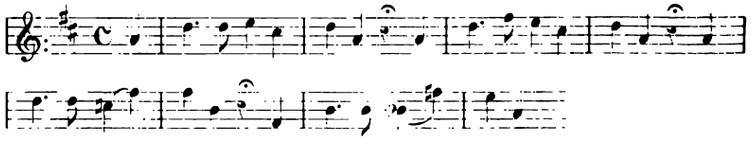
Una quadruplice eco risponde «Ei là!» (*Er da!*) Ultimo ed appena sensibile s'ode il canto del cuculo. Gretel timida: « C'è qualcuno? » (*Ist jemand da?*)

E l'eco: *Ja!* (sì!)

I fanciulli rabbrividiscono (X), Gretel ha paura e piange. Come il bosco appare fantastico! Ecco avvicinarsi le nebbie (B VII), ecco l'omiciatto bigio con un sacco sulle spalle! Chi mai può essere? Gretel si affretta sotto l'albero e, cadendo in ginocchio, si nasconde dietro a Hänsel. Durante questa scena nella musica si svolge agitato il tema A del X vie più diminuito.

L'omiciattolo della sabbia si avvicina amichevolmente ai fanciulli, sparge loro sabbia negli occhi e canta: « Io sono il piccolo uomo della sabbia e non medito affatto nulla di cattivo; vi amo sinceramente, o piccoli, ed ho amichevoli intenzioni in riguardo a voi.

XIII (pag. 60).



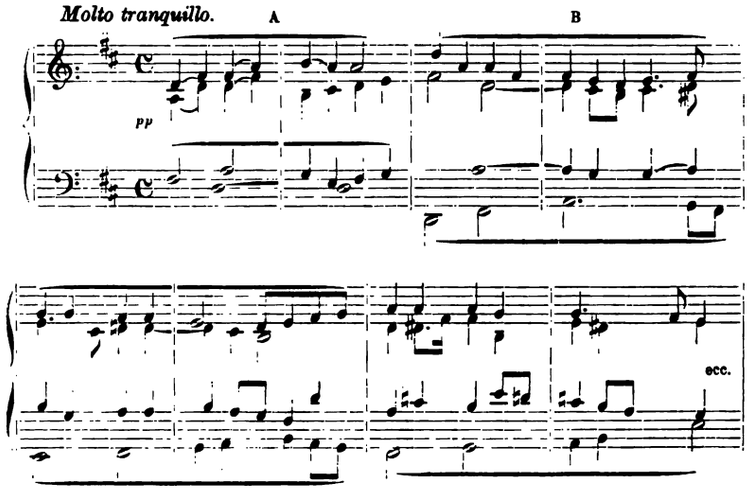
Due granelli di questo sacco nei piccoli occhi a voi che siete stanchi; allora essi cadono chiusi e voi dormite in placido riposo. E quando siete ben addormentati, allora vegliano gli astri, e dai più lontani cieli sogni assai favorevoli vi recano gli angioletti!

XIV (pag. 61, 78).

Sogna dunque, fanciullino, sogna, assai favorevoli sogni vi recano gli angioletti! » E sparisce.

« Ecco l'uomo della sabbia! Recitiamo la preghiera della sera. » Ed i fanciulli pregano:

XV (pag. 3, 62, 79, 85, 86, 136).



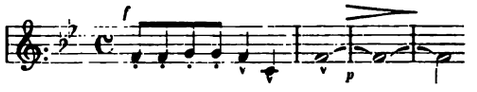
« Di sera io voglio andare a dormire; quattordici angeli stanno intorno a me: due al mio capo, due a' miei piedi, due alla mia destra, due alla mia sinistra, due che mi svegliano, due che mi indicano la via del paradiso. »

I fanciulli s'addormentano: nell'orchestra si perdono pianissimo negli acuti le ultime note della preghiera; indi, mentre risuona il tema X accompagnato dalle frasi A e B della preghiera (XV), una improvvisa luce squarcia la nebbia. È l'apparizione degli angeli, che, discesi per una scala di nubi, si dispongono intorno ai fanciulli nell'ordine descritto nella preghiera. Un breve episodio sinfonico intanto si svolge sul tema del *Sogno* (XIV); gli tien dietro quello della *Preghiera* (XV), e con esso si chiude questo quadro così pittoresco.

***

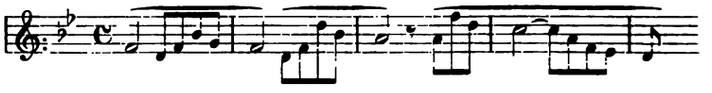
Un grazioso preludio c'introduce al terzo quadro. Il corno presenta questo tema:

XVI (pag. 68, 87, 90, 112).



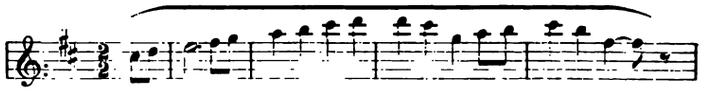
cui l'oboe fa eco. Poco dopo succede un secondo tema

XVII (pag. 68, 114).



accompagnato col precedente, indi un terzo:

XVIII (pag. 70, 72, 128, 132).



e si rialza la tela. La scena è come nel quadro secondo. Siamo di mattino: spariti gli angeli, la nebbia si dirada lentamente. Appare l'omiciattolo della rugiada e gitta da una campanella goccie di rugiada sui fanciulli addormentati, cantando la sua canzone. Il primo motivo non è che il tema XIII con qualche variante; il secondo è il tema del *Risveglio* (XVIII).

Partito l'omiciattolo della rugiada, i fanciulli si muovono. Gretel si desta per la prima: « Dove sono? Veglio? È un sogno? Qui mi giaccio sotto un abete! » (X). Gli uccelletti già si son svegliati per tempo e fanno sentire la loro canzone mattutina (tema XVIII accompagnato da gorgheggi imitativi). « Cari uccellini, buon giorno! »

Scherzando rompe al fratello il sonno, e gli narra d'aver avuto un sogno meravigliosamente bello: un canto celestiale come coro di angioli ella sognò d'udire; luminose nuvolette in roseo splendore ondeggiavano nel buio. D'un subito fattosi giorno, ella vide inchi-

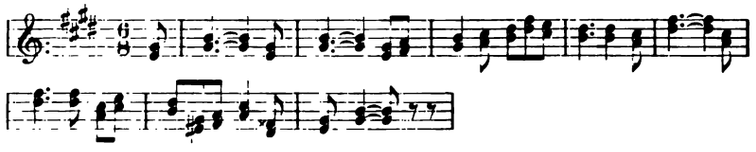
narsi, splendidamente attraversata dallo strale celeste, una scala d'oro e discenderne leggiadrissimi angioletti con ali dorate... (XIV).
« Debbono essere stati quattordici » interrompe Hänsel.

— « Anche tu hai visto tutto ciò? »

— « Sicuro! Era cosa bella a meraviglia. E li vidi uscire da quella parte » (B XV).

Si volta... quand'ecco, dileguatasi l'ultima nebbia, in luogo della macchia d'abeti apparire, scintillante nei raggi del sole nascente, la « *Casetta dei dolci* » sull'Ilsenstein. A qualche distanza v'è un forno e di fronte una gran gabbia, ambedue collegati colla capanna mediante uno steccato di bambini di focaccia. Un tema appare nell'orchestra:

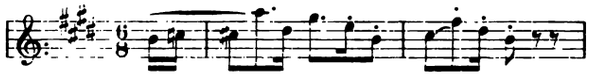
XIX (pag. 81, 86, 88, 92, 94, 96, 108, 122).



Non si direbbe un motivo di Bellini? (Cfr. *I Puritani*, Coro del 2° atto).

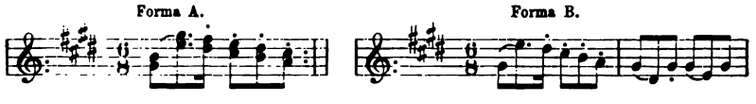
Stupore dei fanciulli! Qual meraviglia questa casetta di dolci! di focacce e torte è il tetto, come zucchero son bianche le finestre,

XX (pag. 81, 82, 109, 117, 120).



lungo il frontone v'ha uva passa saporita, e all'intorno una siepe di pan pepato!

XXI (pag. 82, 89, 94, 95, 96, 99, 104, 108, 111).



I fanciulli cantano (XIX): « O sontuoso castellino, qual principessa del bosco può abitarvi? Ah, se fosse in casa, ella c'inviterebbe a

splendido banchetto! » Hänsel vuol entrare; come la casetta loro sorride (XIX)! Sono gli angeli che l'han portata! (B XV). « Andiamo, sgranocchiamone un poco! » (tema XXII, vedi sotto).

S'avanzano a salti e poi si fermano (tema B XV combinato col XIX). Indi quatti quatti e sulla punta dei piedi s'accostano alla casetta (XXII). Dopo qualche titubanza Hänsel stacca un pezzo di focaccia.

— « Animaletto rosicchiante, chi rosicchia alla mia casetta? » (XVI). Questa voce esce dalla capanna; Hänsel spaventato lascia cadere il pezzo di focaccia, e risponde: « Il vento! » Gretel raccoglie il dolce, lo assaggia (XII): « Buono! » Anche Hänsel n'è sollucherato: o saporita focaccia, par d'essere in paradiso!

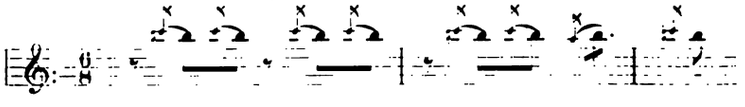
Qui al tema XIX si unisce il seguente

XXII (pag. 86, 87, 88, 94, 108, 119).

affine al XXI, che poi gli succede ed accompagna il XIX.

Hänsel stacca un gran pezzo dalla parete. Di nuovo s'ode una voce dalla casetta: « Animaletto rosicchiante, chi rosicchia alla mia casetta? » — « Il vento, il figlio del cielo! », gridano i fanciulli, e continuano a mangiare allegramente. Mentre si bisticciano carpendosi a vicenda pezzetti di focaccia, la porta della casetta si apre: la strega, non vista dai ragazzi, pian piano si avvicina a loro e ad Hänsel getta con lestezza una corda al collo: « Hihihihi ».

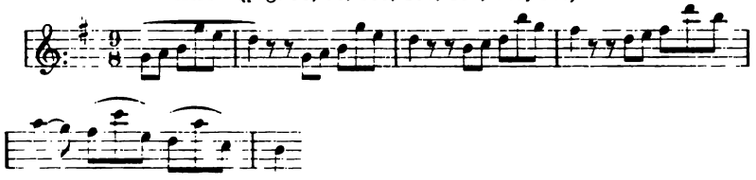
XXIII (pag. 91, 94, 97, 105, 106, 107).



Spavento! Ma la strega accarezza Hänsel: cari quei bambini, son venuti a farle visita! (XIX). Lei si chiama *Rosina Leckermaul* (1), animata sempre da caritatevoli sentimenti ed innocente come un bambinello!

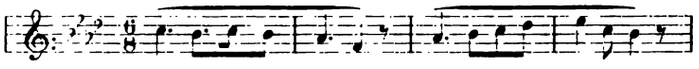
(1) Se si traduce questo nome, *Rosine* significa *zibibbo*, *Leckermaul* vuol dire *ghiotto, leccardo*.

XXIV (pag. 93, 96, 103, 106, 108, 114, 116).



I bambini le son così cari (I) che vorrebbe mangiarli! Ma Hänsel non ne vuol sapere di simili carezze e si difende (XXII). — Hihihihi! ghigna la strega (XXIII), che saporiti arrostini del diavolo! (XIX col XXI). E, rivolgendosi a Gretel, si prova ad allettarla:

XXV (pag. 94, 96, 98, 99, 122).



(Ricorda il coro interno nel 1° atto del *Faust* di Gounod).

Vengano in casa i ragazzi e troveranno cioccolata e torte, carruba e dolci, mandorle e fichi (XXI nelle forme A e B)! Tutto ciò che vi è dentro (XIX) appartiene a loro!

I fanciulli si oppongono. La strega di nuovo tenta d'attrarli a sè con seducenti promesse (temi XXIV e XXV), e vuol trascinare Hänsel. Gli farà del gran bene (tema XXVIII — vedi sotto — insieme col XXV), e quando sarà mansueto e buono, allora — glielo dirà all'orecchio (XXIII) — una gran gioia gli sta innanzi.

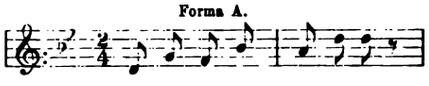
— Qual gioia? Ma parli forte e non all'orecchio (XXI)!

Hänsel avverte la sorella di non fidarsi (XXII) e, liberatosi a poco a poco, sta per fuggire con Gretel.....

— Alto là, grida la strega, e colla verga magica li trattiene. Fatti i segni d'incantesimo, pronuncia misteriose parole: Hokus pokus, bonus jocus, malus locus, su questo tema:

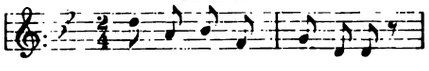
XXVI (pag. 100).

Forma A.



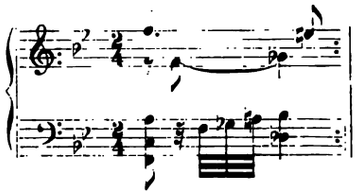
(pag. 104, 115).

Forma B.



a cui succede un altro, che si riferisce allo stesso ordine di idee:

XXVII (pag. 44, 100, 103, 108, 112, 113, 116, 122).



L'incanto rende impotenti i ragazzi. La strega conduce Hänsel nella stalla e ne chiude il cancello; a Gretel raccomanda la docilità: « Vogliamo ingrassar Hänsel d'uva passa e mandorle, vado in casa a prenderne »

XXVIII (pag. 96, 98, 101, 105, 108, 116).

(affine al XXIV).

Hänsel avverte sottovoce la sorella d'esser prudente e d'ubbidire in apparenza alla strega (XX); questa mette innanzi a Hänsel delle mandorle e dell'uva passa (XXVII e XXIII), dicendogli (XXIV): « Giovanotto, ricrea la tua linguetta; mangia, uccello, o muori; acquisterai la felicità della focaccia! » Poscia rivolgendosi a Gretel, con un ramoscello di ginepro le toglie l'incanto pronunciando le parole « Hokus, Pokus (XXVI B, rovescio della forma A, annessa all'atto del produrre l'incanto), ramoscello di ginepro, rigidezza, scompari presto. » E che Gretel muova lesta le rotonde gambette e prepari la tavola, altrimenti la chiuderà nella stalla! (XXI B).

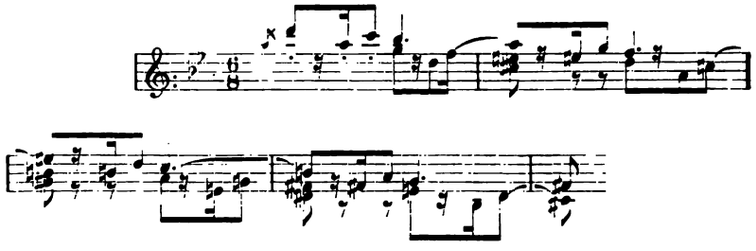
Nuova ghignata (XXIII), e la strega si rivolge ad Hänsel che finge di dormire (XXVIII): Dorma pure il buon agnello, presto dormirà il sonno eterno; ma prima deve precedere Gretel (XXI con XXIII): è così graziosa, tenera e rotonda!

Apre il chiusino del forno e vi fiuta (XXIII): la pasta è pronta, si può subito lavorare; come nel forno scricchiolano i pezzi di legno! (XXVII). Su, piccola Gretel, presto sarà un arrostino (XXVIII), e

l'arrostino si cambierà in focaccia con zucchero e mandorle! (temi XXII, XXVII, XXI, XX).

Afferrato con gioia selvaggia il manico della scopa: « Hurr, hopp, hopp, Galopp » si dà a cavalcare: « Nell'oscura notte, quando nessuno veglia, esco pel camino, vado al banchetto delle streghe! Di cinque e sei, faccio sette e otto, così la cosa è compiuta; e nove son uno, e dieci nessuno, e molto è niente, è la strega che lo dice » (1). Qui abbiamo la *Cavalcata delle streghe*, già udita nell'intermezzo fra il 1° ed il 2° quadro, svolta sui temi VII, VIII e IX. Discesa dalla scopa, la strega solletica Hänsel con un ramoscello (XVI): « Giovinotto, mostrami la tua linguetta; saporito birichino, mostrami i tuoi ditini »

XXIX (pag. 113).



(nuova forma del tema XXII).

Ma Hänsel fa vedere un bastoncino... — « Ohimè, ragazzo, i tuoi ditini sono coserelle ben meschine... su, Gretel, qua delle mandorle e dell'uva passa, Hänsel ne chiede ancora! » (XVI col XVII).

Gretel ubbidisce, e, mentre la strega porge la frutta ad Hänsel, di nascosto toglie col ramoscello di ginepro l'incantesimo e pronunzia sommessa la formola « Hokus, Pokus, ramoscello di ginepro, scompari, rigidezza » (XXVI B).

La strega mette in bocca a Gretel dell'uva passa: « Mangia, uccello, e muori, acquisterai la felicità della focaccia! » (XXVIII).

Apre quindi il chiusino del forno. « Sorellina, guardati bene », dice Hänsel (XXI). La strega fissa con avidità Gretel, e la invita ad osservar nel forno il pan pepato (XXII, XXVII, XXI). Gretel si

(1) Passo imitato dal *Faust*, prima parte.

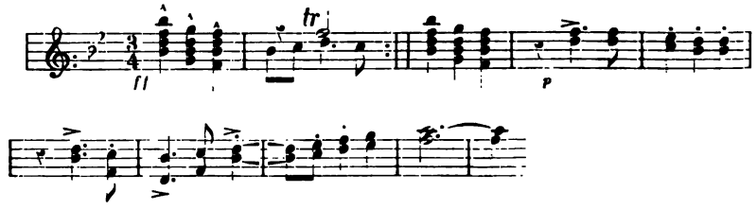
finge goffa: come ha da fare? (XX). — « È semplicissimo, devi alzarti un po' e chinar la testa » (XXVII e XX). Ma Gretel vuol che le insegni. « Sorellina, sta attenta », ripete Hänsel.

La strega introduce il capo nel forno, i fanciulli le dànno un urtone... la cacciano del tutto nel forno, e ne chiudono in fretta l'apertura. Eccola in vece di Gretel un arrostino! (XX, XXI, XXII. XXVII).

I fanciulli cadono l'uno l'altro nelle braccia: O gioia! La strega è morta, è finito ogni spavento ed incantesimo! Danziamo al chiaror del fuoco e facciamo nella casetta un gran festino!

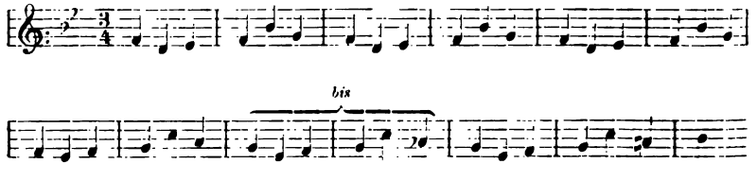
Qui appare in tempo di waltzer il tema

XXX (pag. 120 . . . 122).



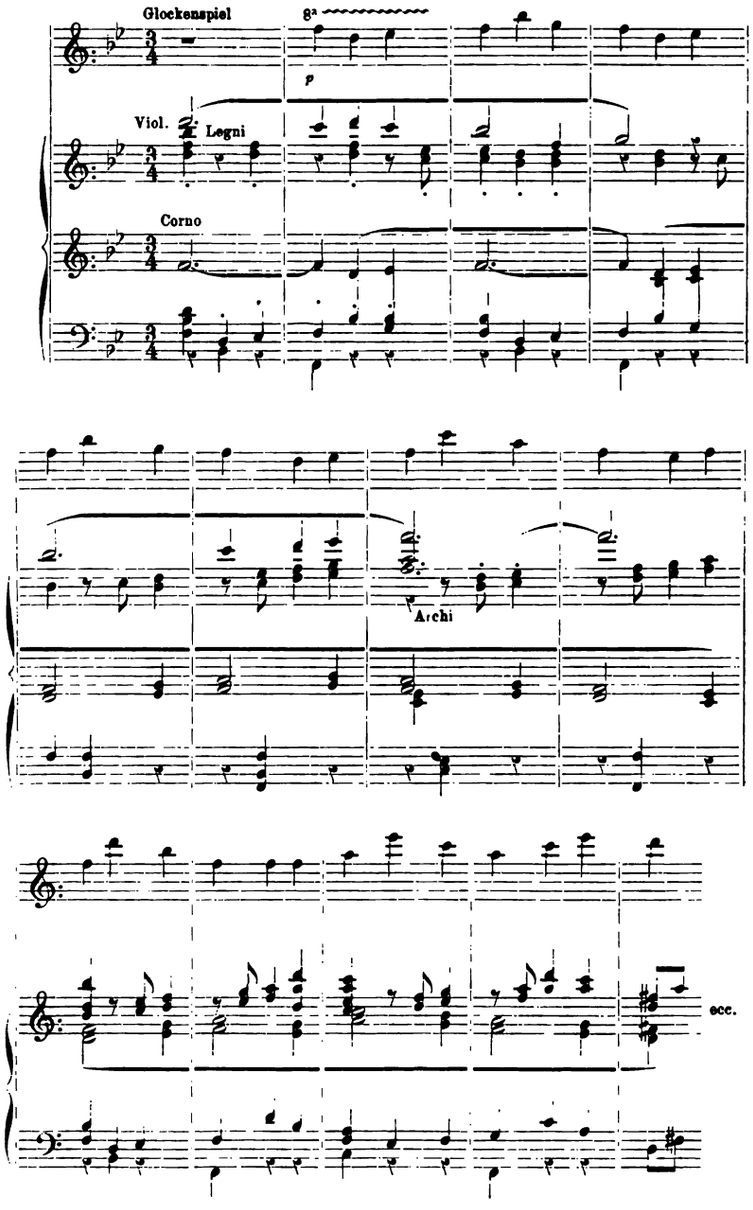
che non è che il tema VIII della *Cavalcata:* lo segue il tema XX. I fanciulli si abbracciano ed entrano ballando nella capanna, e s'impossessano di tutto.

XXXI (pag. 121, 122).



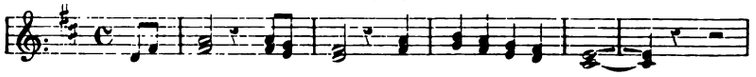
Questo tema (derivato dal XXIV ed affine al XVII) si combina col XXX. Subentra il tema XIX combinato col XXX e col XXXI. quindi il tema XXV. Infine abbiamo una splendida sovrapposizione di quattro temi, cioè del XXXI, XIX, XXX, XXV, oltre una quinta parte reale affidata al Glockenspiel che ripete a canone il tema XXXI. Non so trattenermi dal citare:

XXXII (pag. 122).



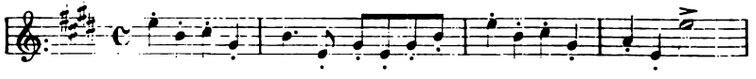
Intanto nel forno magico crepita e la fiamma avvampa (XXVII); dopo un grande scricchiolìo il forno precipita. I fanciulli accorrono: Stupore! Ai bambini dello steccato è caduto l'involucro di focaccia! — Sciolti, liberati per sempre! essi cantano sottovoce:

XXXIII (pag. 124).



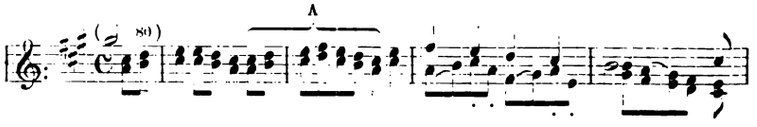
Ma hanno gli occhi chiusi: « Toccami affinchè io possa svegliarmi! » Gretel li accarezza e li sveglia; però non si muovono ancora. Hänsel prende il ramoscello di ginepro e recita la formola « Hokus pokus, ecc. ». La tromba fa udire il tema in forma più completa:

XXXIV (pag. 126, 130).



I bambini sorgono e circondano Hänsel e Gretel, ringraziando e giubilando con questo tema:

XXXV (pag. 127, 134).



che racchiude in sè il XXXIV. Sono gli angeli che hanno detto in sogno ai due ragazzi ciò che ora si è fatto realtà: agli angeli sia lode e mercè!

Qui si svolge un breve concertato a quattro voci sul tema del *Risveglio* (XVIII) combinato col frammento A del tema XXXV, oltre a qualche accenno del tema XXXIV.

« Rallalalà », ecco arrivare il padre e la madre. Qual gioia, quali abbracci! Intanto i due ragazzi han tratto fuor dalle rovine del forno magico la strega tramutata in un gran pan pepato. Oh, il miracolo! (tema A VII combinato col II e col A XXXV). Ecco il castigo del cielo! E tutti a mo' di corale religioso (XV), cantano:

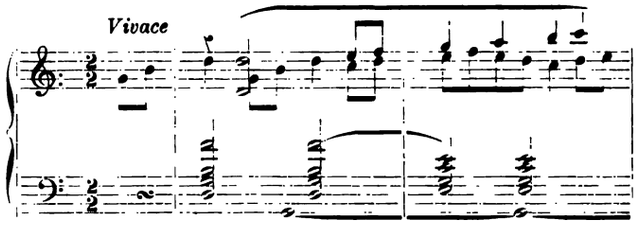
« Quando il pericolo è maggiore, allora il Signore ci dà la mano! » E i bambini si mettono allegramente a ballare (combinazione dei temi A VII con A XXXV, con quello della *Preghiera* XV, e quello di danza II).

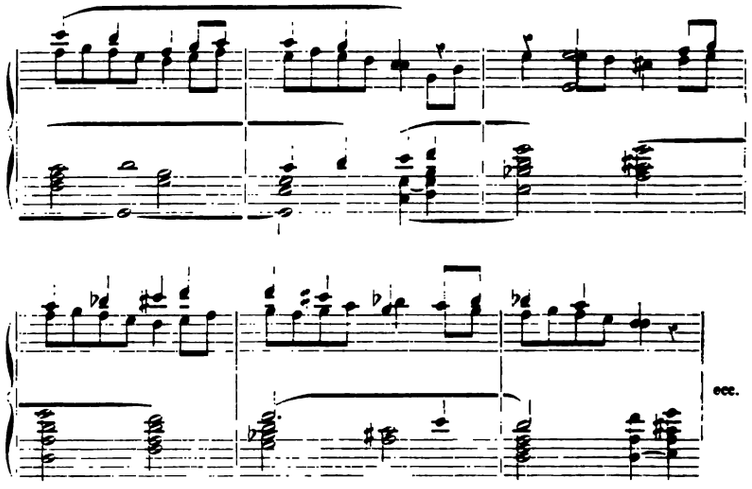
***

Ho riserbato per la fine l'analisi del preludio, un gioiello dello spartito. Esso sta da sè ed è architettato su alcuni temi dell'opera. È in tono di *Do* maggiore: incomincia colla *Preghiera* (XV) proposta dai corni. Viene in seguito (*Vivace* a cappella) il tema *Hokus Pokus* nella forma XXXIV, attaccato in *Mi* maggiore dalla tromba. Dopo un breve lavoro tematico i violini cantano il tema del *Risveglio* (XVIII), mentre nell'accompagnamento perdura ancora l'impressione del tema antecedente (XXXIV). Succede il festevole e giocondo canto dei bambini di focaccia (XXXV): a questo punto finisce l'esposizione delle idee. Dopo un secondo accenno al tema del *Risveglio* (XVIII) abbiamo un lavoro tematico di molto interesse: il tema della *Preghiera* (XV *aumentato*) esposto piano dai tromboni si alterna col tema XXXV (oboe) combinato col XXXIV (corno); nel ripetersi del periodo l'istrumentazione cambia, indi si modula d'improvviso nella regione dei bemolli. Qui il tema della *Preghiera* si presenta contemporaneamente sotto tre aspetti: nella sua forma ordinaria (quella citata) con imitazione, in forma aumentata pure con imitazione e in forma diminuita nell'accompagnamento.

Questo ricco svolgimento con un crescendo di grande effetto prepara il ritorno del tema XXXV fortissimo. Dipoi l'orchestra si calma e ci presenta una triplice combinazione di temi:

XXXVI (pag. 7).





Gli accordi affidati alla mano sinistra sono del secondo periodo della *Preghiera* che segue immediatamente il primo già citato (XV). Gli altri due temi sono quelli del *Risveglio* (XVIII) ed il XXXV. Ritorna quindi il tema primo della *Preghiera* (XV) con una calorosa chiusa, in cui appariscono pure i temi XXXIV e XXXV; e ancora cogli accordi della *Preghiera* finisce pianissimo questa bella pagina sinfonica.

***

L'analisi mi s'è fatta lunga: poche parole di commento.

Grande fu l'ardire del M° Humperdinck nel dar veste musicale ad una favola infantile, e continuo era il pericolo di cader nel volgare o, peggio, nel ridicolo. Solo una forma molto ricca poteva dar vita artistica ad un soggetto drammatico simile: ed alla forma il compositore tenne diretto lo sguardo e volse le cure più grandi. Il Wagner nella sua magica evocazione della vita borghese e modesta dei buoni cantori di Norimberga non si peritò di trar partito di quei medesimi mezzi artistici onde s'era giovato nella *Tetralogia* e nel *Tristano:* che anzi con maggior splendore ne fece uso, e l'opera *I Maestri Cantori* per la singolare bellezza della forma va con ragione annoverata fra le più ricche del Maestro. L'Humperdinck, che

dal Wagner deriva i processi artistici, fece lo stesso: semplice e — come voleva la natura del soggetto — quasi infantile nelle idee, queste adornò con magnifica veste musicale, dimostrando fantasia smagliante di colorista e tecnica di sinfonista sicuro.

Nei tre quadri, in cui si divide *Hänsel e Gretel*, si nota una lodevole varietà: il primo — musicalmente di minor conto — è molto semplice; pittoresco ed espressivo è il secondo; splendido per ricchezza e per polifonia il terzo, nel quale l'elaborazione sinfonica raggiunge il grado più alto.

In riguardo all'originalità di alcune idee, è vero, possiamo fare alcune riserve; ma, oltrechè non ve n'ha penuria, rimane pure al compositore il merito dell'arte sapiente con cui egli sa svolgerle, accoppiarle, trasformarle in varie guise, presentarle sotto aspetto diverso, tenendo sempre desta la nostra attenzione.

L'opera infatti ci provoca la soddisfazione che dànno solo quei lavori omogenei, equilibrati, nei quali l'artista dimostra ben netta la visione del suo cammino, e per questo s'avvia senza tentennamenti e senza deviare in modo alcuno. La musica segue il libretto — letterariamente pregevole — ne' suoi minimi particolari e solo dal dramma riceve la sua forma.

Nel tessere la sua trama sinfonica in conformità allo sviluppo dei motivi drammatici il compositore prese a modello il Wagner. Non si creda però che l'Humperdinck sia un volgare imitatore. Quantunque del Wagner riveli l'influenza in alcuni particolari e specialmente nell'arte di sviluppare i temi in senso drammatico, ei tuttavia si guardò bene dal scimmiottarne in malo modo lo stile ed evitando con cura tutto ciò che il Wagner ha di troppo personale pose in salvo la propria personalità. Anzi, egli s'inspirò direttamente alla melodia popolare tedesca e diè alla sua musica un carattere spiccatamente nazionale: ed opera prettamente tedesca si può dire la presente sì per la natura del soggetto come pel carattere della musica.

C'è bisogno di dire che in questo spartito indarno si cercherebbero quelle concessioni al gusto dominante, quelle cose scipite e stantìe che molti compositori stimano indispensabili alla musica teatrale, tanto ne spargono a piene mani nei loro lavori? L'Umperdinck fu intransigente; e l'intransigenza in arte è virtù tale e, nella musica drammatica, così rara che per essa non ci hanno lodi a bastanza.

Nè l'Humperdinck colla sua allettevole fiaba creò solo un'opera d'arte. Fece di più. Egli diede una lezione di critica a coloro che, non osando oltre gracidare contro il Wagner, si scagliano contro i suoi imitatori e seguaci, e van ripetendo lamenti e lai contro la nebulosità, la mancanza di melodia, contro il malsano cromaticismo, le algebriche complicazioni della polifonia moderna, la confusione della forma, i logografi di *leitmotive*, e non so quant'altre corbellerie di questo genere.

Chi sieno questi supposti imitatori essi non dicono e sol ce lo dànno ad indovinare. E fanno bene. La verità è che di caricature della musica di Wagner ne abbiamo viste e di molte e di maravigliose. Ma sappiam benissimo dove stanno di casa e precisamente in quelle opere inspirate ad ideali opposti a quelli del Maestro o, per meglio dire, messe su senza criterio di sorta.

Leggano i sopra lodati critici la scorrevole e limpidamente melodiosa opera dell'Humperdinck, la confrontino con certi cosidetti capolavori a pretese melodiche, e sappiano dirci da qual parte sta il caos e la deformità.

ABELE ENGELFRED.

RICCARDO WAGNER POETA DRAMMATICO

L'opera letteraria di Riccardo Wagner ebbe ne' suoi principi avversa pressochè tutta la critica; segnatamente la poesia de' suoi drammi musicali porse argomento a censure veramente acerbe. Assai tempo dovette passare prima che della poesia wagneriana fossero riconosciute le doti, — singolari, se non sempre nel rispetto della dizione, talora discutibile, di certo per la potenza drammatica che molti fra i dileggiatori del grande maestro gli avrebbero potuto invidiare.

Una conversazione col Wagner nel mese di agosto del 1859 richiamò l'attenzione mia su questo argomento. I lettori della « Rivista » avranno caro, io credo, di udire la parola del Wagner a tale proposito, e di seguire su questo punto l'esame di qualche opera sua.

Il maestro si accingeva allora a scrivere le ultime pagine del « Tristano ».

Com'era naturale, di quei giorni, il discorso ebbe a cadere assai spesso su quest'opera, la cui introduzione istrumentale, di recente eseguita in Germania, aveva destato in noi tutti il più vivo entusiasmo.

Nel primo atto, com'è noto, Tristano è entrato nella tenda d'Isolda, che vuol vendicarsi di lui facendogli bere il filtro di morte. Si odono dal di fuori le grida « Am Obermast die Segel auf » che segnano l'approssimarsi del naviglio alla terra. Tra poco Isolda si troverà alla presenza di re Marco, suo sposo futuro: non le rimangono dunque che pochi istanti s'ella vuole realmente gioire della sua vendetta. Ma Tristano indugia a bere il filtro della sua nemica; e allora nuovamente risuonano le grida « Am Untermast die Segel auf » annunziatrici che ormai la nave sta per attingere la sponda. — È l'ultimo istante: Tristano cede al volere di Isolda — e invece del veleno mortale, i due avversari, in cui già urge la fiamma di quell'amore che divamperà inestinguibile più tardi, bevono alla coppa il filtro d'amore, versato da Brangaele che non vuole la morte della sua signora.

Come il Wagner mi osservava, queste grida in apparenza nulla ànno a che fare colla scena che si svolge tra Isolda e Tristano; e nonpertanto l'azione se ne avvantaggia grandemente. Ove esse mancassero, il momento drammatico non sarebbe più così urgente; forse il prolungato dibattito dei due avversari terrebbe desti gli animi, ma agli spettatori non avverrebbe di attendere con così viva impazienza che Tristano bevesse il filtro apprestatogli. Poichè il dibattito à da essere al tutto intimo, esso non può seguire che in luogo appartato, cioè nella tenda di Isolda; così che non vi era altro mezzo per significare l'avvicinarsi della nave alla riva fuor che quello prescelto dal maestro. E tuttavia conveniva pure pensarci, ed era necessità appunto di trovare ciò che il momento drammatico esigeva. Di tali difficoltà non può avere ragione che il vero poeta drammatico, il quale à sicuro l'intuito della scena.

Come si comprenderà di leggeri, io ebbi dipoi ad esaminare sotto questo aspetto le altre opere del maestro — quelle sopratutto che mi erano a quel tempo più intimamente note, le partiture cioè del *Tannhäuser* e del *Lohengrin*.

Vi à nell'una e nell'altra di queste opere un momento drammatico della più ardua difficoltà, che solo un profondo conoscitore dell'esigenze sceniche avrebbe potuto superare in modo così efficace, come riuscì al Wagner.

Tannhäuser à pronunciato il nome della santa Vergine, e d'un subito il Venusberg è scomparso, e il cavaliere si trova nella valle presso la Vatburg. Che doveva fare il poeta dopo quest'effetto improvviso di cambiamento di scena? La difficoltà non era lieve; e tra gli autori drammatici quanti avrebbero saputo riuscirne con un mezzo così semplice ad un tempo e così ammirevole come quello che soccorse alla fantasia del Wagner? Di certo egli si chiese a che pensasse l'eroe in quel momento. Violento Tannhäuser aveva sentito il desiderio di rivedere la terra: ardente l'aveva assalito la brama di riudire il canto degli uccelli ed il suono delle campane, e di estasiarsi allo spettacolo della primavera rifiorente. Questo egli aveva detto a Venere; per questo egli era riuscito libero dal soggiorno incantato. Ma la dimora sua nel Venusberg lo aveva macchiato di colpa; agli occhi de' suoi contemporanei il peccato era forse il più tristo ch'ei potesse commettere: lungi da Venere, ridonato alla valle del paese diletto, queste idee dovevano assalirlo e straziarlo. Che cosa inventa l'arte del Wagner in questo momento? Il giovane pastore fa risuonare il suo strumento di legno, poi intona una breve innocente canzone, variata di passaggi orchestrali. Con questo mezzo il maestro dipinge la poetica calma della valle, la cui semplicità così stranamente contrasta cogli infernali splendori del Venusberg. Ma il pastore deve interrompersi, poichè egli ode via via più intensa avvicinarsi la canzone cupa dei pellegrini, che oppressi del peso dei loro peccati traggono a Roma ad implorare la grazia del Santo Padre. Ciò rievoca in Tannhäuser il sentimento cosciente del suo delitto; e poi che i pellegrini ànno lasciato la scena, e il pastore à rivolto loro il saluto delle sue parole innocenti e pietose, il cavaliere si atterra come colpito dal folgore gridando: « Onnipotente Dio, io ti ringrazio: grandi sono le meraviglie della grazia tua! » Ed egli rimane in questa attitudine curvo verso la terra a pregare; e così, atterrato ed orante, lo ritroveranno i cavalieri ed il Langravio che ritornano dalla caccia.

Solo l'arte d'un grande maestro poteva con tanta vivezza dipin-

gere la situazione drammatica e significare ad un tempo con immagini sensibili la condizione d'animo di Tannhäuser cui invade la gioia della libertà riacquistata e assalgono i rimorsi strazianti del suo delitto. Dopo d'allora l'azione può procedere senza sforzi e senza difficoltà, poichè l'architettura del dramma s'innalza sovra solide fondamenta. Se non che, senza la scena di cui ho sopra parlato, il finale primo che è tra le parti preferite del Tannhäuser raggiungerebbe un effetto così singolare?

Nel 3° atto del *Lohengrin* gli sposi sono rimasti soli. Con tanta sapienza il Maestro ha saputo svolgere la scena d'amore, che alla fine esce naturale dalle labbra di Elsa la domanda, invano vietata, che deve distruggere la felicità del bel sogno d'amore. Poi che Elsa à chiesto a Lohengrin donde è venuto e qual'è l'origine sua, all'eroe non rimarrebbe altro a dire fuorchè la frase tristissima: « Disgraziata, tu ài distrutto la nostra felicità! » L'effetto ne sarebbe stato manchevole; occorreva qualche partito scenico, che con maggior rilievo rappresentasse l'importanza di ciò che era seguìto. Ed è ciò che il Wagner à immaginato. Quattro cavalieri, avversi a Lohengrin, si sono alleati per uccidere l'eroe. Li conduce nella camera nuziale Tetramondo, disonorato e bandito. Non appena Elsa à proferito la domanda fatale, i congiurati si avanzano. Elsa li scorge, e d'un subito porge la spada all'amante e grida: « Salvati, ecco le tue armi! » D'un colpo Lohengrin abbatte Tetramondo; i quattro cavalieri si atterrano fulminati, poi, obbedendo al comando di Lohengrin, recano via il cadavere del loro capo per deporlo innanzi al trono del re.

Così la fantasia del Wagner à saputo creare una scena straordinariamente animata e tutta viva di azione. Per il momento noi siamo fatti partecipi del terrore di Elsa, e dimentichiamo tutto ciò che è preceduto. Ma la domanda rivolta dalla sfortunata donna resta pure la cosa essenziale; essa, essa sola, è la cagione della sventura irreparabile che colpisce i giovani sposi. Forse anche senza le grida di Elsa, Lohengrin avrebbe ucciso i traditori, ma in nessun modo, per nessun potere, egli avrebbe saputo impedire l'indagine fatale. Noi abbiamo assistito ad una scena che eccita e commuove gli spettatori. Ma in verità assai maggior male ànno recato le parole di Elsa, poichè Lohengrin, rivelatosi cavaliere del Graal, non può oltre

indugiare sulla riva dell'Escaut, ed è forza ch'ei ritorni a Monsalvato e abbandoni la sposa sua.

Nelle opere di Federico Schiller e dello Shakespeare avviene di abbattersi in scene che offrono una singolare rassomiglianza con quelle di cui abbiamo parlato. Ne citerò qualche esempio.

Nel terzo atto della morte di Vallenstein, Massimiliano Piccolomini si trova costretto o ad infrangere il dover suo verso l'imperatore, o a rinunciare all'amore di Thekla e all'amicizia di Vallenstein. Thekla, cui egli si è rivolto per un consiglio, gli à nobilmente risposto: « Fate ciò che il cuore vostro v'impone ». Come egli risolve di restare fedele al suo giuramento di soldato, gli è necessità di abbandonare la sala, e se ei non facesse che questo, l'effetto drammatico ne sarebbe assai scarso. Ma i soldati del suo reggimento, che credono il loro capo trattenuto entro il castello, si levano a rumore; suonano di fuori minacciose le trombe, via via a pause più brevi: alla fine gli armati circondano tumultuosamente Massimiliano, e lo traggono con loro, sebbene egli non abbia altro desiderio che di morire. Chiunque abbia potuto assistere ad una esecuzione perfetta di questa scena non può averne dimenticato l'effetto grandioso.

Il principio drammatico dello Shakespeare può, nei suoi effetti, assomigliarsi all'impressione destata dalla architettura delle piramidi. Larga è la base, ma come più si sale le linee esteriori si avvicinano, di guisa che alla fine dell'ultimo atto esse si congiungono nel punto finale. Io aveva letto l'*Amleto*, cercando di esaminarlo sotto tale aspetto, e alla fine del quarto atto ne aveva ricevuto l'impressione, che i fatti fossero per tal modo intricati e protratti, che nulla più si potesse prevedere per l'atto finale fuorchè l'eccidio generale. Quando cominciai a leggere l'atto quinto, non seppi rattenermi dal sorridere; esso si inizia, come ognuno sa, colla scena dei becchini. Non pare che ei si accingano a preparare la fossa in cui dovranno scendere pressochè tutti gli eroi della tragedia? Ma in verità i becchini non compiono se non ciò che essi ànno usanza di fare tutti i giorni. Avendo per la catastrofe della tragedia predisposto ogni cosa, il gran poeta volle rappresentarci in un quadro i cui colori s'improntassero più efficacemente nel nostro spirito che ogni parola, ciò che attendeva i personaggi principali dell'opera sua.

Per terminare con Riccardo Wagner, mi sia consentito di richia-

mare l'attenzione dei lettori anche una volta sul *Tristano*, e più propriamente sull'atto 3° di quest'opera. Crudelmente ferito, Tristano si strugge nel desiderio ardentissimo di rivedere Isolda. Ella deve giungere sovra una nave, poichè i due amanti son separati dal mare. Il poeta doveva farci comprendere, o che la nave era ancora lontana, o che essa si avvicinava alla riva. Il macchinismo era a ciò insufficiente, poichè il mare doveva chiudere il fondo della scena, e l'avvicinarsi della nave alla terra non sarebbe stato in modo efficace avvertito. A sua volta Tristano deve rimanere per buona parte dell'atto disteso sul letto suo di malato; necessariamente la scena sarebbe riuscita assai monotona se al Wagner non fosse soccorsa l'idea di raffigurarci tutto ciò che si svolge nell'animo di Tristano per mezzo delle arie che il pastore fa risuonare sul suo istrumento. È da principio una intonazion dolorosa, una vecchia canzone che singolarmente armonizza coll'antico castello quasi in ruina, abitato da un signore crudelmente malato, che lotta colla disperanza e colla morte. È commovente e straziante questo canto di dolore, che risponde a Tristano, il quale, nel delirio, sogna l'avvicinarsi della nave che deve ricongiungerlo alla sua amante. Questa canzone disperata ci dipinge con assai maggiore efficacia la desolazione del mare deserto che non le arti più complicate del meccanismo, che non ogni più commovente parola di poeta. E più tardi, quando Isolda giunge veramente alla riva e il pastore intona la sua aria di gioia, tutto, subitamente, per questo semplice mezzo è mutato; la canzone sola à potere di rappresentarci alla fantasia la nave che più e più si avvicina, di farci riconoscere Isolda, di raffigurarcela mentre ella scende a terra, senza che gli occhi ne abbiano potuto scorgere anche il più lieve particolare.

In generale questi tratti passano inosservati per la naturalezza suprema delle invenzioni onde ò fatto cenno. Ma la delusione sarebbe ben grande se il Maestro li avesse trascurati, o se, abbandonato ad un altro autore, il dramma avesse dovuto procedere senza il prestigio di questi mezzi efficaci e necessari. Il merito del Wagner è dunque assai grande anche in questo rispetto; onde mi parve non inutile di richiamare l'attenzione degli ammiratori del poeta su una parte così importante della sua opera drammatica.

F. Draeseke.

LA SORDITÀ FRA I MUSICISTI

È noto che ogni professione imprime a chi l'esercita una marca, un segno, un'impronta speciale, che anche gli osservatori meno attenti riescono a riconoscere.

Un militare, anche senza l'uniforme, difficilmente potrebbe mai scambiarsi con un seminarista; un prete ha delle abitudini caratteristiche, come un medico: un magistrato ha una certa apparenza di dignità e di riserva e non sarà mai confuso con un avvocato dai modi disinvolti, dalla voce stridula e di una loquacità illimitata.

Questa figura nuova che noi prendiamo col nostro nuovo abito professionale lascia il suo stampo su tutti i nostri organi.

In una memoria sulla « Mano degli operai e degli artigiani » il De Vernois ha provato come sia facile di riconoscere a prima vista una lavandaia, una stiratrice, un falegname, un guantaio, un musicista.

Non solo, ma questo musicista tien scritto sulla mano se è il piano o il contrabasso ch'egli suona, il corno o la trombetta, il tamburo o i timpani; ma ben più singolare ancora è che anche nelle orecchie egli porta il segno distintivo.

Si conosce il fatto di Democrito, che diventa cieco a furia di guardare il sole; e si capisce questo sapendo che una luce troppo viva è pericolosa alla vista.

Così i musicisti diventan sordi per abuso dell'organo uditivo; ma la cosa più spiccante è, che ogni musicista ha la sua maniera di esser sordo, secondo l'istrumento che suona.

Noi abbiamo nelle orchestre tre specie di musicisti: quelli che suonano gli strumenti a fiato, a corda o a percussione. Questi ultimi non sono i più sordi per quanto sian quelli che fan più rumore. Se diventan sordi è perchè sono esposti a delle cause generali, come ad esempio il freddo alla testa.

Nei teatri si soffoca, e questo soffoco nei suonatori è aumentato ancora dal calore prodotto dalla tensione di spirito, i movimenti precipitati per l'accordo spesso ripetuto del loro doppio strumento,

come accade per i timpani, ecc. Alla fine d'atto l'uomo soffia, suda, e subito si aprono le porte dietro di lui e una doccia d'aria fredda gli cade sulle orecchie: era in quel punto che l'esercizio aveva accumulato il calore; è sulla superficie della placca vibrante che si fa l'evaporazione. Questa circostanza che si ripete per tutte le sere non può non nuocere all'organo uditivo e alla sua funzione.

Se prudentemente si riparano in un caffè, alla ripresa dell'atto rientrando nel teatro provano la sensazione del freddo, e non hanno altro modo di sottrarvisi che soffiando a pieni polmoni nei loro strumenti.

Un suonatore di clarinetto è congestionato, la figura violetta per lo sforzo prolungato, fortunatamente le sue ghiandole sudorifere come altrettante valvole di sicurezza si aprono e la tensione diminuisce. Anche per l'orecchia eccitata, sconvolta, dopo un'azione così violenta verrà il momento della reazione: ed è in questo secondo momento che essa è sensibile alla minima causa perturbatrice.

Per intender bene si ha bisogno, il fatto è ormai riconosciuto, di un eccitamento; donde l'abitudine dei musicisti di cominciar sempre con un preambolo un'introduzione, un preludio. Ma quello che non si sa, è che per intender bene, per quanto sana le sia l'orecchia, è necessario un fremito sonoro. È una legge fisica stabilita perfettamente dai lavori recenti d'Helmotz e di altri scienziati.

Si intenderebbe male un'orchestra se non fosse collocata su una cassa armonica che aumenta la sua sonorità.

Riconosciuta la necessità del rumore e del fremito sonoro per la comprensione del suono musicale, nessuno stupirà più del come si trovino nelle nostre orchestre tanti musicisti sordi, che la sera intendono perfettamente.

Ecco un clarinetto o un trombone affetto da uno scolo di orecchie, e il suo male andrà sempre più aggravandosi se persiste a soffiar nel suo strumento. Un altro va soggetto alle angine e la sua respirazione divien sempre più penosa, e il retrobocca, come la tromba d'Eustacchio, vien preso da infiammazione.

Guardate un suonatore di violoncello, come pencola l'orecchia destra verso l'istrumento; più l'orecchia riceve suono e più egli è contento di questa scossa nervosa ch'egli cerca fino ad abusarne. Per questo i suonatori di violoncello hanno quasi sempre l'orecchia destra meno buona che la sinistra.

Potrei far dei nomi, ma ragioni di convenienza me lo vietano; d'altra parte possiam farne da noi l'osservazione in un'orchestra: quando la musica tace se si parla a un musicista vediamo come tende il collo, apre la bocca, gli occhi. S'indovina che una delle sue orecchie funziona meno bene dell'altra.

È leggendaria ormai la storia di Beethoven, il gran musicista sordo, che può fornire dei dettagli importanti alla nostra tesi.

Beethoven quando era enormemente sovr'eccitato, accalorato e sudato, dopo la fatica di una composizione, si immergeva la testa in un catino d'acqua freddissima.

Più tardi prese un'altra abitudine pericolosa: stava per delle giornate intere componendo nei boschi umidi e sempre a testa scoperta. Continuamente egli si lagna di nevralgie e che dipendono evidentemente da questa sua sregolatezza d'azione. Beethoven si cercò e si trovò involontariamente una sordità reumatica.

Ma gli esempi abbondano. Rousseau nelle sue *Confessioni* dice che la sordità fu una delle cause determinanti la sua misantropia.

Il numero dei musicisti sordi è enorme. Francastel, che guadagnò uno dei premi di Roma; Tréville, primo violino in un gran teatro di Parigi, Allary, Habeneck, Bizet, Camillo Schubert, La Grisi, Fraschini, Planel, ecc.

Riassumendo: l'eccesso è sempre un difetto, e l'esercizio eccessivo d'un organo lo affatica, lo altera e diventa causa di malattia.

SUGLI EFFETTI PSICHICI DELLA MUSICA

NUOVE INCHIESTE

Non si meravigli il lettore se dopo la splendida inchiesta del Courtier io ritorno sull'argomento. esponendo i risultati di un mio tentativo fatto or son pochi mesi (1).

La mia qualità di profano delle discipline musicali, se da un lato rende imperfetto il mio lavoro, dall'altro invece spero possa fornire elementi nuovi, che, trascurati dai tecnici, servano a chi voglia accingersi ad approfondire maggiormente le varie questioni.

---

(1) Vedi *Gazzetta Musicale*. Milano, Ricordi, n. 49 e seg., 1893.

L'inchiesta fu fatta su 30 persone *dilettanti*, con queste domande:

1ª Che effetti vi fa la musica? Preferite la drammatica o la sinfonica?

2ª Quali sono gli effetti fisici che vi fa la musica: freddo, caldo, brividi, fame, bisogno di movimento, di riposo? ecc.

3ª Quali sono gli effetti psichici che in voi produce la musica: melanconia, tristezza, vanità, eccitamento, entusiasmo, visioni, associazioni d'idee, sensazioni? ecc.

4ª Potete precisare la sensazione provata sentendo una data musica: Beethoven, Wagner, Rossini, Boito...?

5ª Come ricordate? Ricordate la musica o l'impressione che essa vi ha lasciato?

6ª Come capite la musica? La capite nel senso di afferrare l'ossatura del brano musicale, o di prevedere quello che verrà in seguito?

7ª Avete orecchio musicale? Conoscete persone che abbiano orecchio e non sentano la musica? o viceversa che sentano la musica e non abbiano orecchio?

Alla 1ª domanda rispondono 12 persone, delle quali 9 preferiscono la musica drammatica (75 %), 3 la musica sinfonica (25 %). Tutti meno due notano come la musica drammatica dia loro sensazioni più definite, vive, dirette, e la musica sinfonica sensazioni indeterminate: notisi che una delle persone che dice di aver sensazioni, visioni determinate dalla musica sinfonica, è di mediocrissima coltura musicale. È evidente che la musica drammatica piace di più: può essere più facilmente gustata perchè suscita per associazione d'idee rappresentazioni visuali e fors'anche di altra natura. E ricordiamo qui, che nell'embrione del senso estetico musicale, certi uccelli australiani costruiscono per cantare dei veri *salons* appositi con foglie, pietruzze, ramoscelli, quasi come se fino nei primordî dell'animalità si dovesse riconoscere, che l'effetto della musica è accresciuto da un ambiente pittoresco che è poi il circo, il teatro, il palcoscenico, ecc.

Alla 2ª domanda rispondono 25 persone.

Di esse, 24 (95 %) persone dicono che la musica dà loro brividi: questo è il fenomeno più generale; 20 su 26 (81 %) persone sono eccitate al pianto, 10 persone dicono però espressamente che questo

pianto non è doloroso; 3 su 26 (13 %) accennano al fenomeno della fame; 5 su 25 (20 %) dicono di non poter gustar la musica se non in ottime condizioni di salute; 7 (28 %) dimenticano il tempo, l'ambiente, i bisogni materiali, e al cessar della musica hanno un brusco risveglio; una sola non sente più il male (nevralgie, emicrania) quando ascolta la musica.

È notevole anche, che le sensazioni musicali sono più violente nei maschi che nelle femmine.

Nessuna fra le donne menzionate parla di spasimi, di morse al cervelletto, di estenuamento.

E questa mi pare un'opportuna controprova a quella teoria sulla sensibilità della donna che mi fu così acerbamente contrastata; la donna ha il tatto, il gusto meno fino, sente meno gli odori, i sapori, gode meno i piaceri degli occhi, è quindi naturale che le sensazioni che la musica eccita nella donna siano meno violente.

Quanto ai fenomeni del brivido, del rossore, delle più frequenti pulsazioni, sono evidentemente riflessi vaso-motorî o spinali e gangliari; essi spiegano alla lor volta quell'azione sulla nutrizione che abbiamo osservato già fin negli animali, come pure possono spiegare l'azione terapeutica nelle nevralgie.

Alla 3ª domanda rispondono 20 persone.

La musica dà sensazioni di malinconia, di tenerezza a 13 di esse (proporzione 63 %); 5 persone affermano di sentir tristezza anche da musica allegra o di danza; quasi tutti preferiscono e sentono di più la musica triste; dà visioni di paesaggi, cose, ecc., a 10 sulle 20 persone interrogate (proporzione 50 %); associazione di idee in una sola donna; e eccitamento mentale, forza, attività nella cerebrazione a 10 su 23 persone, e tutti questi dieci sono uomini (proporzione del 44 %). In 5 su 20 persone esaminate, richiama la scena tale quale del momento della prima audizione e il piacere provato allora (proporzione del 20 %).

Le sensazioni fisiche e psichiche della musica sono effeto della potenza dinamogena della musica; la musica, come il color rosso, è dinamogena, aumenta l'energia e l'attività dei sensi.

Notiamo ancora che anche nei fenomeni psichici gli uomini presentano impressioni più potenti e più differenziate.

Ai soli uomini la musica dà eccitamento intellettuale; fra tutti

gli interrogati (fra cui donne intelligenti) due soli uomini accennano a un piacere puramente intellettuale, estetico, ricavato dalla musica.

È anche curioso di notare qui, che due uomini e una donna (forse il fenomeno sarà più generale, ma non è stato notato da altri) provano qualche volta una specie di sordità psichica musicale.

Dalle risposte alla 4ª domanda appare evidente che la musica dà sensazioni determinate e fisse, ma queste sensazioni sono speciali e determinate secondo gli autori. Questo si rileva benissimo dalle impressioni suscitate in tutti, da Wagner e da Beethoven; la differenza non è che di una linea, eppure tutti la sentono; Wagner e Beethoven dànno, cioè, un godimento pari per intensità; ma Wagner dà un godimento agitato, e Beethoven, invece, grave, calmo; e questo vien fuori malgrado la diversa intelligenza, il diverso sesso, il diverso stato d'animo degli individui. In questo caso si potrebbe ben dire che la musica esercita quasi una larga suggestione, agisce sulla folla, come un potente oratore, che col gesto e coll'intonazione si fa capire da tutti anche quando non si afferrino le sue singole parole; riduce insomma le passioni a un denominatore comune.

Le risposte date per Rossini, Mozart, Schumann, ecc., non sono meno interessanti a questo proposito per la loro unanimità; da Heine al più umile dilettante, tutti sono colpiti da quella specie di gaio sorriso che c'è in Rossini anche nei punti più drammatici.

Alla quinta domanda rispondono 10 individui, di cui 7 ricordano la musica e l'impressione riportatane; 3 ricordano la sola impressione; 3 persone dicono che il ricordo della musica le riconduce tali e quali al periodo di vita in cui l'han sentita, risuscita l'ambiente, le persone, ecc.

Si può dire dunque che le sensazioni musicali sono così potenti da lasciare nella maggioranza un ricordo vivo anche molto tempo dopo l'audizione: il che avviene sia perchè c'è una grande quantità di persone che hanno la memoria acustica (come vedremo poi esaminando l'orecchio musicale); sia perchè la sensazione quando è sotto la forma delle grandi modulazioni musicali è più facilmente ritenuta.

Pochi risposero alla 6ª domanda; ecco qualcuna delle risposte.

Otto persone dicono di capir la musica: i richiesti furono 20, il che darebbe una media del 40 %.

Questa media pare bassa paragonata alla media delle persone che

sentono la musica, ma questo si spiega perchè dove ci vuole uno sforzo la natura umana vi si ribella, e in questo caso occorre un vero sforzo: c'è in parte una specie di creazione, e quelli che la capiscono infatti hanno non solo intendimento, ma notevole coltura musicale.

Dalle risposte date alla 7ª domanda, sebbene non si possano trarre cifre definitive, si può ricavarne sicuramente, che quella dell'orecchio non è una condizione essenziale per sentire ed apprezzare la musica.

Esistono persone sensibilissime alla musica e che non possedono orecchio musicale, mentre persone fornite di orecchio musicale non sentono piacere alla musica: e questo è appunto il caso dei bambini che sanno distinguere la tonalità, la melodia d'un dato motivo, ma che difficilmente ne sono impressionati.

Weissmann, colpito appunto da questo fatto, cercò di darne la spiegazione.

« L'orecchio musicale — egli dice — non è necessario per sentir la musica; la condizione indispensabile è piuttosto d'aver un'anima delicata e completamente sviluppata.

« Se si potesse, dato il caso, levar via tutto il cervello, meno la sfera uditiva, il processo meccanico necessario alla produzione delle sensazioni musicali continuerebbe ad aver luogo, ma l'uomo non intenderebbe niente, perchè non vi sarebbe più niente nel cervello, nè immaginazione, nè fantasia, nè volontà individuale che potesse prender conoscenza della sensazione uditiva.

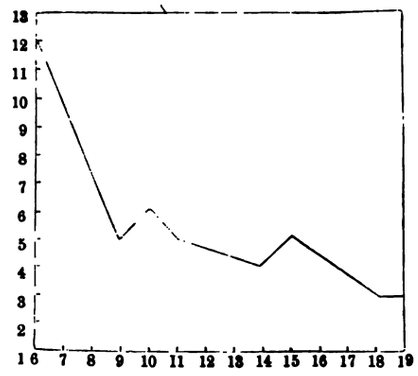
« Manca l'anima, e quando non esiste nessun'anima dietro l'orecchio musicale, le immagini musicali non sono più percepite; quando invece esiste un'anima di uno sviluppo superiore, ricca di pensieri e di sensazioni, la persona può percepire il senso di tutte le voci che attraversano la musica.

« Le vibrazioni nervose musicali insomma funzionano nell'animo come su uno strumento: più questo strumento è perfetto e più ne è grande l'effetto prodotto. »

Questi i risultati dell'inchiesta al lettore trarre le conseguenze.

***

J. A. Gilbert (1) al laboratorio di Yale fece degli esperimenti per misurare la sensibilità musicale nei bambini. Adoperava uno strumento in cui i suoni erano graduati per centesimi di tono, e provava i centesimi di tono successivamente fino a che il bambino avvertiva una differenza.



Il risultato dimostrò che:

1° I bambini di 6 anni hanno la minore sensibilità musicale, la minima differenza percepita da loro è il $^3/_8$ di un tono. Di tutti i bambini esaminati ve ne sono solo 3, la cui media eccede di metà un tono.

2° La sensibilità cresce col crescer degli anni, dapprima rapidamente, poi rimane stazionaria. Nei 3 anni, dai 6 ai 9 il bambino guadagna più del doppio di sensibilità che dai 9 ai 19.

3° Dai 9 ai 10 anni c'è una diminuzione nella sensibilità; dai 10 ai 14 di nuovo un aumento, così che a 14 anni la sensibilità media è di 0,3 di $^1/_{30}$ di secondo maggiore che quella dai 6 ai 9. Dai 14 ai 15 anni c'è di nuovo una diminuzione; dai 15 ai 19 un aumento. Pare anche dai 19 ai 20 vi sia una nuova diminuzione, ma l'A. dice che, non avendo che 3 soggetti, non può stabilire niente.

Spiega il curioso fenomeno della diminuzione di sensibilità dai 9 ai 10 anni e dai 14 ai 15: la 1ª colla dentizione, la 2ª colla pubertà.

C. Lombroso.

---

(1) *Studies from the Yale Psychological Laboratory edited by Scripture.* N. E. W. Hare Conn, 1893.

RECENSIONI

FERDINAND PFOHL

Die Moderne Oper.

(Leipzig, Reissner, in-12°).

« Mostrare la irradiazione dell'arte di Wagner nella produzione artistica del presente ed al tempo istesso sviluppare una immagine colorita, vivace e fedele della composizione musicale drammatica, questo è il compito che si propone il presente libro. » Così l'autore, nella Prefazione. Che egli sia il musicista, il quale si richiede per trattare un argomento simile, chè, a mio avviso, il critico musicale altri non può essere, come anche l'autore ammette, che il musicista, nel senso più esteso della parola, io non so per fatto di opere musicali; bensì so che l'autore dimostra cognizioni non comuni ne' critici (non dico di quelli d'Italia); per cui il suo libro può esser preso sul serio, letto da tutti, anche dai non musicisti, e può essere criticato però dal solo musicista, come è desiderio dell'autore.

Il metodo seguìto dal Pfohl è il solito di tutti i critici: egli descrive l'azione e la musica d'ogni opera, dedica spesso osservazioni alla parte scenica, dando per ciò una rappresentazione il più che si possa completa dell'entità del lavoro e della sua efficacia, non che dei mezzi che sono messi in opera per raggiungerla. Se si può fare all'autore un appunto generale nella concezione di questo libro, egli è quello che il suo punto di vista è esclusivamente tedesco. Ma il concetto del melodramma moderno non è solamente il concetto germanico. Vero è che il wagnerismo ha trascinato tutti i compositori nella sua linea; tutti, dice anche il Pfohl, meno *Peter Cornelius*. Beato lui! Noi passeremo sopra a molte dimenticanze (chiamiamole così) nelle quali è incorso l'autore nel fissare le fasi del melodramma; gli perdoneremo di aver lasciato nella penna Rossini, Auber, Spontini: ci vuol altro che ricordarsi di così miserabili compositori. Ma ciò che non gli perdoneremo è la ingenuità che di tanto in tanto fa capolino nelle sue critiche; e di tale ingenuità è pieno il capitolo su Pietro Cornelius.

La musica di Peter Cornelius (quella del *Barbiere di Bagdad* in ispecie) che sembra essere l'ideale del Pfohl è invece un continuo sforzo per dimostrarsi originale e caratteristico, un po' attenendosi ai classici e facendo le viste di staccarsi dal Wagner, un po' rincorrendo le traccie del Wagner; ma essa è fredda, è lambiccata, contorta e tiene della fabbrica, come le musiche de' nostri musicisti senza invenzione propria e che credono l'interesse della musica consista più nella fattura che nella idea. È sorprendente come si possa, anche pur ritenendo il *Barbiere* come linea di divisione fra l'antico e il moderno, portare questo esempio di arte vitale e sentita quando non è che il parto di un musicista privo d'idee e il suo lavoro non rappresenta che l'antiquato e il privo di gusto. In quale opera di Cornelius batte il polso della vita presente della modernità? Forse più in quelle che han seguìto al *Barbiere;* ma là batte anche il polso della modernità wagneriana e l'autore, che non è certamente rimasto fedele a sè, ha apertamente confessato l'inutilità di un indirizzo d'arte, si è schierato fra i wagneristi, seppellendo sè e le sue opere in un caos di forme ibride e nulla dicenti.

Nella produzione dei neoromantici comprende l'A. un gruppo di nuove opere, parecchie delle quali offrono, è certo, un vivo interesse, ma nessuna delle quali, mi permetto di affermarlo, sa liberarsi dai difetti inerenti a un genere d'arte, il cui contrasto colla vita spirituale e coll'uomo del presente è sensibilissimo. Opere come *Merlino* di Goldmark, *Asrael* e *Colombo* di Franchetti, sono già passate per le mani di parecchi critici, alcuni anche abbastanza autorevoli. Mi pare che l'egregio Pfohl abbia condensate le migliori osservazioni che su queste opere sono state fatte. Che il *Merlino* non sia precisamente l'opera originale, che vi si senta un forte influsso del Wagner, non vi ha dubbio; ma opera della intelligenza e del calcolo soltanto io non la credo.

Nel *Merlino* rivelasi sempre un forte e geniale artista che all'opera d'arte ha dato tutto il suo entusiasmo, tutto il calore dell'anima sua. Così non è certamente delle opere del Franchetti. L'eclettismo e la mania del successo, a costo degli effetti pescati dappertutto, in ogni angolo dell'ospedale romantico, lo ha trascinato in una via in cui egli, dotato di assai scarse risorse musicali e di povera fantasia, si sforza costantemente di parere caratteristico e profondo, ripetendo, sino alla noia, i processi quando del Meyerbeer, quando del Wagner, senza misura però, pletorico sempre, sempre ibrido. Specialmente la produzione artistica del suo correligionario Meyerbeer sembra tracciargli la via, e dopo l'*Asrael* e il *Colombo*,

noi lo vediamo alle prese, lo vediamo lottare con la sua stessa impotenza, abborracciando una insulsaggine chiamata con astuzia infelice *Fior d'Alpe*. Delle altre opere, *Gli Almoadi* di Abert, *Manuel Venegas* di Heuberger (un autore per me molto più a posto nel genere istrumentale), *Indra* di Flotow e *Castilda* del Duca di Coburgo-Gotha, il Pfohl dà una critica succinta ed assennata. Ma mi stupisce come egli possa sul serio imprendere a rilevare i tratti caratteristici di una produzione tanto insignificante, se si eccettua l'opera di Heuberger.

E prima di passare ad un'altra disamina dei criterî che hanno guidato il Pfohl nel suo giudizio sull'opera moderna, dirò che è bensì qualcosa di paradossale, ma certo non privo di verità, raggruppare la moderna produzione operistica, e specialmente la tedesca, attorno a certe opere tipiche, quali sono *Tristano ed Isolda*, *I Maestri Cantori*, *Carmen*, *Faust* e *Cavalleria rusticana*.

Della *Manon* di Massenet e della *Gwendoline* di Chabrier il Pfohl giudica, secondo me, assai giustamente. Le dimensioni del suo libro lo hanno però costretto ad essere troppo conciso a scapito del primo e a vantaggio del secondo. Nulla al contrario che il Chabrier sia un rimarchevole ingegno musicale e *Gwendoline* una buona opera, ma vero ancora che l'influenza del Wagner, benchè notevole in ambidue i compositori, sia più forte in Chabrier, almeno in confronto colla *Manon* di Massenet, il quale passa il limite del concesso in altre opere come *Esclarmonda* e *Il Magio*. A proposito di che io non capisco come il Pfohl, in un libro che tratta dell'opera moderna, abbia voluto, rispetto a Massenet, limitarsi a dare la critica di una sola opera, la *Manon*, che se è forse la più tipica, non è però fra le più recenti, tralasciando di dire circa tutta l'altra importante produzione dell'autore. Alla *Iolanthe* di Tschaikowski il Pfohl dedica alcune pagine interessanti. L'ecclettismo del Tschaikowski, uno dei compositori russi che si è accostato alla cultura musicale occidentale, ha salvato qualche sua opera sul teatro; ma l'opera d'arte, in sè, ha perduto e carattere ed importanza. Non si sa precisamente quale preferirebbe il Pfohl delle due cose. A me il Tschaikowski ha sempre fatto l'effetto di un musicista divenuto tale in virtù di una speciale educazione bene diretta e molto curata. La sua *Suite* per Orchestra, la *Serenata*, il *Quartetto in si* specialmente, sono buone ed eccellenti composizioni; ma, come il suo compatriota Rubinstein, egli ha voluto tentare il genere del teatro, giudicandolo nè più nè meno che come un genere musicale, cercando talora di adattarvi delle forme che vi si costringono bensì, ma non vi si acclimatizzano più, tal'altra volta volendo l'originalità

nella schiettezza della melodia popolare o facendo strappi alle forme convenzionali; ma della vita, del pathos, del fascino del teatro essi sentono nulla o quasi: gli è perciò che, a mio parere, nulla vi ha di così fuori posto come il Tschaikowski, il pittore di genere alla Schumann, fatto operista. In questo parere, che è in parte anche quello del Pfohl, non converranno i puristi della musica; ma poco male; essi, che, senza ingegno, solo hanno faticato ad imparare, portano nell'arte le conseguenze di un tal falso criterio.

Assennate pagine contiene la critica delle due ultime opere del Verdi: *Otello* e *Falstaff;* nulla veramente di nuovo dice il Pfohl; forse qualche suo appunto colpisce la verità nella preparazione di questa disamina, e cioè quando egli stabilisce l'essenza dell'arte di Verdi e quando tratteggia l'opera del suo ultimo collaboratore poetico. Molte osservazioni accorte e piccanti vi hanno nel capitolo « *Il Verismo e il suo seguito* ». Si tratta della giovine scuola italiana e dei relativi imitatori tedeschi. Noi non possiamo certo sottoscrivere in tutto il giudizio che il Pfohl dà di questo indirizzo artistico. Con alcune buone qualità di intuizione artistica, con altre, ma assai mediocri, di vena musicale più assimilatrice che originale, ci toccherebbe di accettare troppo che sa di triviale e di stile da operetta.

Di Puccini l'autore prende in esame *Le Villi* e *Manon*, non so perchè non l'*Edgar;* di Catalani la *Vally*, dimostrandosi più favorevole a questo che a quello come musicisti. Ma se il senso dell'analisi è fine, non si può altrettanto dire, io credo, del gusto musicale, stando al quale non mi sembra si possa giungere alle conseguenze cui perviene il Pfohl.

Dell'opera « *La canzone amorosa* » del Meyer-Elmund e del « *Mattino delle nozze* » del von Kaskel, occupossi in una rivista che deve rilevare i caratteri principali dell'opera moderna, cui sembra soverchio, pur concedendo che il von Kaskel sia di molto superiore al Meyer-Elmund.

Nel capitolo VI « *L'opera comica* » e nel VII « *L'indirizzo popolare* », l'autore si occupa di lavori non troppo caratteristici nè interessanti, eccezion fatta della *Sposa venduta* di Smetana e dell'*Avventura di una notte dell'anno nuovo* di Heuberger. Ma cosa valgono mai per l'opera moderna nomi come quello di Reinecke, che del teatro ha fatto, col poco che ha fatto, una scuola della insufficienza, della puerilità e della pedanteria? nomi come Mensen, Ritter, Neitzel?

Mi pare, ripeto, che in questo libro l'autore abbia tenuto troppo esclusivo conto dell'opera tedesca: perchè non ha, ad esempio, fis-

sato ben attento lo sguardo alla moderna opera francese? Mi pare che cada altresì nell'esclusivismo di accettare come moderna, cioè tale che rispecchia l'uomo moderno e la moderna vita, soltanto l'opera di Wagner.

Oltre a ciò la serie delle opere passate in rassegna dal Pfohl è molto incompleta. Ma teniam conto che la immensa copia della materia (perchè si tratta della produzione operistica europea) non poteva essere svolta in un volume, e ci auguriamo di occuparci presto di un secondo volume che tratti dei drammi musicali ad esempio di Rubinstein, Draesecke, Umlauff, D'Albert, Geissler, Zölhrer, Humperdink, Bruneau, Kretscluner, Strauss, Weingartner, Mottl e qualche altro compositore degli italiani e francesi. L. T.

GEORG VIERLING

"Der Raub der Sabinerinnen" von Arthur Fitger, für Chor, Solostimmen und Orchester. Op. 50.

(Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart).

Non è una novità: la prima esecuzione di questo Oratorio ebbe luogo a Brema nel 1876, suscitando il più vivo interesse così nel pubblico come in tutta la critica e pel compositore noto ed apprezzato fino allora solo ne' singoli circoli musicali, fu quello un vero trionfo. Più di venti città della Germania e qualcuna degli Stati Uniti d'America seguirono l'esempio di Brema e così il nome del Vierling suona come quello di uno fra i più serî e stimati compositori tedeschi. Il *Ratto delle Sabine* è argomento popolare. Arturo Fitger, il poeta del testo, è venuto in aiuto con amore al compositore in quanto egli ha dato una forma concisa all'azione, l'ha cointessuta di copia di momenti drammatici, mentre egli ha lasciato necessario campo all'elemento lirico, all'oratorio.

I Sabini ed i Romani festeggiano insieme la pace.

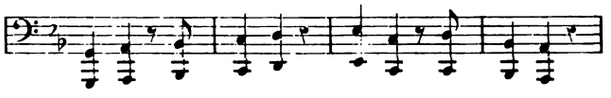
Annio, eroe romano, vincitore nella corsa dei carri e nella lotta del circo, è preso di amore per la vergine Claudia figlia del Re Sabino. Nel primo giubilo della festa Romolo eccita i suoi a compiere il divisamento: il momento è venuto: le donne Sabine sono rapite e trascinate su pei bastioni e le rupi in mezzo ai pianti per la patria perduta. I Romani le consolano: il Dio Amore ha voluto così. Anche Claudia è rapita e a lei Annio dice ora l'immenso amor suo. Ma Claudia lo respinge: essa non può essere il bottino di un rapitore e invoca la vendetta degli Dei. Annio la scongiura ad esser sua; Claudia anela al momento in cui il Re Sabino che s'avvicina colla sua gente punirà il delitto de' Romani. Al colmo della dispe-

razione, essa piuttosto che esser preda de' nemici invoca la morte che venga a liberarla dalle catene della schiavitù. Annio, che vede svanita ogni speranza di conquistare l'amore di Claudia, e così scomparsa la meta della sua vita, preferisce morire e offre la sua spada a Claudia perchè lo uccida. A lei, al momento di colpirlo, vien meno il coraggio.

Un cambiamento si verifica nel suo stato d'animo: essa lotta con sentimenti di pietà e d'amore. La speranza rinasce nel cuore di Annio. Ma già odonsi le grida de' Romani che incitano a riprendere le armi e prepararsi alla battaglia: essi lasciano le spose a custodia delle loro case, i nemici si avvicinano, è giunto il momento di scendere in campo. Le donne Sabine implorano la dea Diana per la lor sorte e per la riconciliazione dei due popoli, mentre Claudia osserva angosciata ciò che avviene nel campo di battaglia. Annio combatte con impeto selvaggio. Ma nel furore della mischia egli è precipitato da cavallo e ucciso. I Romani ritornano. Claudia, alla vista del cadavere di Annio, implora gli Dei che a lui la conducano nel regno dell'ombre. Il popolo piange la morte dell'eroe. Romolo, rivolto ai Sabini, li invita a pensare che il delitto, se tale fu, che i Romani commisero, fu espiato col sangue. Si accompagnino le coppie degli sposi all'altare di Vesta e si dimentichi ciò che divise i due popoli; abbiano essi una patria comune e una sia la terra che li seppellirà. Il coro inneggia alla pace, all'eroismo e alla fedeltà.

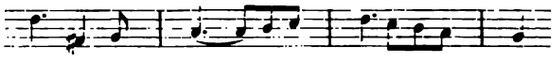
A questa azione chiara, interessante e provvista di drammatico slancio il musicista si è inspirato e vi ha scritto una musica squisita, piena d'anima, ricca di melodia, di calore e di verità della sensazione e di interesse costante. Si tratta del prodotto maturo di una facoltà di creazione affatto importante, che si dà a conoscere ad ogni tratto nel trattamento delle forme artistiche, dell'orchestra che è piena di efficacia e prima di tutto del periodo vocale a cui l'autore ha dedicato un serio studio. Questa composizione è altamente drammatica non solo per la forte impronta del recitativo e del canto monodico, ma per l'assoluta padronanza dell'orchestra e del coro. Io non conosco altra opera o oratorio dove il coro sia trattato con tanta ammirazione, con tanto senso del bello e dell'efficacia, con tanta forza e cognizioni musicali.

La breve introduzione di quest'oratorio non offre nulla d'interessante. È costante sopra una vecchia formula, un procedimento comune. Queste quattro battute



formano il tema che si ripete di seguito e su cui vengono disposte e melodie e variazioni. Ma subito dopo il recitativo di Romolo, il coro che segue « *Ihr Götter Latinus* » e il fugato che lo chiude formano insieme una composizione di eccellente fattura, trattata con sicurezza completa e che raggiunge un effetto potente.

L'aria d'amore di Annio non ha una forma molto moderna ma vi spira sentimento e abbondante, fresca e plastica melodia. Ciò che qui, nelle arie e ne' duetti, si ha di carattere, abbonda maggiormente nei cori, ad esempio in quelli che traducono l'impressione popolare della corsa dei carri e della lotta nel circo, pieni d'ammirazione, veri nella espressione, potenti per slancio sentito e per sostenutezza della forma musicale. Di una squisita gentilezza, mite e gaio come il soffio dell'aura primaverile è il solo per soprano (Claudia) con coro di donne (*Blühenden Glanz*); quanta evidenza e chiarezza della melodia e quanta ingenua e naturale condotta della voce nel tema:



La forma della fuga si trova in fondo al coro della lotta del circo, fuga a due soggetti trattata da maestro. I brevi recitativi di Romolo (baritono) sono configurati eccellentemente e con carattere. A proposito di che raramente succederà in un oratorio e personaggi e episodi siano dalla musica ritratti con tale preoccupazione della varietà e del carattere che li distingue. L'oratorio di Vierling nelle parti di genere omofono potrebbe essere rappresentato nella scena vivente e sarebbe altamente drammatico, anzi pieno di drammatici contrasti.

Stupenda, ad esempio, la scena a due cori, uno delle Sabine rapite che imprecano al delitto nefando, piangono la patria e gridano vendetta, mentre i Romani, che si portan via le spose, invocano la rassegnazione ai voleri del Dio Amore. — Ma la potenza del dramma assurge in tutta la sua pienezza nella scena, la prima della seconda parte, fra Claudia ed Annio. Qui il Wagner ha avuto una certa influenza sul compositore, specialmente in alcuni tratti istrumentali. Ma questa scena rimane, e per plasticità dell'invenzione musicale e per la passione del canto e per il trattamento dell'orchestra, un lavoro affatto magistrale. Al coro che segue « *Rustet und Macht* », grido di guerra de' Romani, i quali si apprestano a nuova battaglia, virile e fiera, fa potente contrasto la preghiera a Diana cantata dal coro delle donne e dal soprano (Claudia), che in un pezzo di effetto descrittivo, la vista della battaglia, raggiunge un vero e grande effetto drammatico. Magnifica

ed eroica è la marcia funebre col coro de' Romani attorno al cadavere di Annio. L'oratorio in fine si chiude, dopo un arioso di Claudia, che piange la morte dello sposo Annio e un caratteristico recitativo di Romolo, con un coro che inneggia alla concordia, alla fede ed all'avvenire dell'eroico popolo di Roma.

Quest'oratorio è il prodotto di un ingegno maturo, è il miglior lavoro del Vierling: *Alarico* e *Costantino* gli sono posteriori, ma non lo valgono; col *Ratto delle Sabine* Vierling ha dato il suo meglio.

Nell'oratorio del Vierling vi hanno evidenti disuguaglianze di stile. Nel trattamento della voce si nota l'impiego talora di melisme che sono in forte contrasto colle figurazioni drammatiche orchestrali e colle tendenze a certa irrequietezza delle modulazioni, ma l'effetto di quest'opera d'arte è, nei singoli pezzi e nel complesso, potente; essa è inondata da un artistico calore della sensazione, essa afferma una facoltà di configurazione artistica che si eleva, a tratti, a delle altezze imponenti; afferma una inspirazione ed una fantasia che lavorano con mezzi artistici schietti e solidi: come ha meritato l'entusiasmo e le ovazioni del pubblico dei principali centri artistici tedeschi, così merita l'interesse di ogni vero musicista.

Se in Italia l'amore dell'arte e la cultura musicale non fossero parole vuote sulle quali troppo spesso si giuoca fraintendendo dell'arte i nobili fini e il compiacimento che ad essa domandiamo; se vi fosse in chi presiede alle cose musicali, al posto dell'egoismo e dello spirito retrogrado, il vero entusiasmo e l'intendimento di giovare all'arte ed agli artisti, studiando e stando al corrente delle nuove produzioni dell'ingegno, questa bella opera d'arte del Vierling dovrebbe già essere stata presentata al pubblico italiano, certo di trovare anche presso di lui l'accoglienza ed il successo cui ha diritto.

L. T.

SAC. ANTONIO BONUZZI (1)

Metodo teorico-pratico di Canto Gregoriano.

(Solesmes, Stamperia di S. Pietro, 1894).

Un'opera che trattasse del Canto Gregoriano secondo i criterî risultanti dalle più recenti indagini paleografiche ed archeologiche, in Italia era vivamente desiderata.

Appena dieci anni addietro appariva a Palermo un modesto trattatello analogo, del Sac. Lo Re. In tale operetta, frammezzo a molti

(1) Vedansi *Necrologie*.

errori, si rintracciavano pure delle buone idee che dinotavano, se non altro, il desiderio nell'autore di accostarsi alle vere tradizioni gregoriane. Ma i maccheronici *Metodi* del Balestra, del Milano e dell'Agresti (quest'ultimo ripudiato più tardi dallo stesso autore con un nobilissimo atto di resipiscenza) avevano impiantato salde radici nel nostro paese.

Fortunatamente il dottissimo P. De Santi nella *Civiltà Cattolica*, durante l'anno 1887, cominciò a polemizzare audacemente contro l'empirismo dei pseudo-maestri italiani di canto fermo, volgendo per di più nella nostra lingua il *Magister Choralis* dell'Haberl. Ma quest'opera, pur non priva di pregi, non poteva rispondere al vero bisogno di educare radicalmente chi avesse voluto apprendere il canto gregoriano genuino, giacchè si basava su una edizione di canto, molto discussa e discutibile: la riproduzione della cosidetta edizione medicea del secolo XVII. Appartenendo quest'edizione ad un'epoca di assoluta decadenza pel canto gregoriano, il *Magister Choralis* che la illustrava non poteva avere per gli studiosi che scarso e breve interesse. E difatti così avvenne. La piccola *Grammatica* del Gamberini di Bologna aiutò qualcuno a farsi un lontano criterio di questo genere di canto; ma l'opera *Théorie et pratique du Chant grégorien* del benedettino Kienle; la traduzione italiana delle *Melodie gregoriane* illustrate dalla penna del più insigne paleografo musicale, il benedettino Dom Pothier; l'apparizione di quel monumento storico che è la *Paléographie musicale* pubblicata per cura dei benedettini di Solesmes, valsero ad iniziare in Italia la restaurazione vera del canto gregoriano tradizionale.

L'opera del Bonuzzi arriva perciò in buon punto a dare il colpo di grazia alle sciocche e ridicole sentenze, radicate anche in Italia e propalate dall'Hullah nella sua *Storia della musica*, che il canto gregoriano sia una specie di canto rozzo, insoffribile, inammissibile per mancanza di ritmo e per deficienza nella costituzione tonale.

A vero dire, simili criterî di giudizio pullulano ancora qua e là, specialmente in quella, che diremo, scuola toscana, ove non si vuol ammettere l'inutilità della nota sensibile in alcuni toni gregoriani, l'assurdità del *diesis*, nè si vuol riconoscere quello che con frase appropriata si intende per ritmo libero. Ma costoro sono ancora seguaci smarriti delle idee dei Guidiccioni, dei Della Volpe e dei Doni, e non sanno acconciarsi alla riedificazione integrale di un passato che pareva dovesse essere assolutamente e totalmente seppellito.

Tuttavia è così. Il canto gregoriano, le pure melodie cristiane dei primi secoli, vanno riconquistando il loro posto; ed a tale nobilissimo

fine il *Metodo* del Bonuzzi coadiuverà indubbiamente con grande efficacia.

***

Saremo necessariamente laconici nella nostra disamina del bel libro dovuto al dotto sacerdote veronese.

Egli dà rapide notizie dei diversi sistemi di notazione succedutisi nei secoli e passa a dire della *notazione alfabetica*, della *notazione neumatica*, della *notazione guidoniana*, come della *notazione quadrata*. Ma là dove parla degli *accidenti*, il ch. A. parla delle origini del *bemolle* e del *bequadro* senza accennare all'introduzione del monosillabo *sa* al posto del bemolle nella denominazione guidoniana, della quale pure tace completamente.

Così noi non ci sentiamo d'accordo col Bonuzzi là dove asserisce che nella notazione gregoriana al presente non si fa quasi mai il cambiamento della chiave ammesso nelle edizioni autentiche di Ratisbona; giacchè ne sembra più difficile e meno genuina la lettura delle melodie gregoriane coi tagli addizionali, che non coll'uso della trasposizione della chiave.

Lodevoli assai sono gli esercizi di lettura e solfeggio sulle diverse forme neumatiche e col testo. Essi aiutano l'allievo alla giusta declamazione ed accentuazione del testo. Però alla barocca *Sequenza antica di San Martino*, l'autore avrebbe dovuto sostituire qualche cosa di più dilettevole ed artistico ad un tempo. Per la stessa ragione lodiamo l'A..... di aver dichiarato che i sedicenti canti gregoriani, uso la *Missa Regia* del Dumont, non meritano di entrare nella famiglia gregoriana.

Molto chiara e concisa ad un tempo la trattazione degli intervalli, che assieme alle norme per l'educazione della voce — a cui sottoscriviamo ampiamente — conducono alla giusta intonazione ed esatta interpretazione delle melodie vocali. Soltanto ne sembra che l'A. avrebbe potuto alternare gli esercizi di vocalizzo con dei brani di melodie gregoriane, come aveva già praticato addietro per il solfeggio. Opportune assai, e ben esposte le osservazioni e le regole per la buona pronuncia.

Le proprietà essenziali del canto gregoriano risiedono indubbiamente nella modalità e nel ritmo. Queste due proprietà nel *Metodo* del Bonuzzi sono studiate con grande diligenza ed esposte con non minore chiarezza. Dei primi otto modi il Bonuzzi mette in evidenza non la sola costituzione teorica, ma benanco le qualità estetiche proprie ad ognuno. E lo fa recando numerosi esempi di belle melodie gregoriane. Così dei modi affini, a proposito dei quali, per

l'uso del bemolle rivela un lato della costituzione tonale nelle melodie gregoriane, se non affatto nuovo, certamente ignorato dai più, e che vale a presentare un vasto orizzonte innanzi a coloro che finora osservarono e studiarono le melodie gregoriane da un punto di vista ristretto e forse troppo empirico.

Il Bonuzzi, dopo aver accennato all'uso dei modi affini praticato da Guido d'Arezzo, passa alle trasposizioni di essi, ponendoli a confronto con alcuni dei primi otto modi, e provando come coll'applicazione del bemolle al *si*, parecchi in pratica divengano fra loro identici, non solo, ma come nella formazione delle melodie siano scambievolmente usati in uno stesso periodo melodico.

Certamente è questa una prova luminosa ed importante che abbatte ad un tratto molti vecchi errori e molti pregiudizi, come quello, ad esempio, dell'assoluta esclusione del *si*♮ da taluni modi, nei quali il tritono è affatto lontano e quasi anche insussistente.

Ma la parte che dà al lavoro del Bonuzzi maggior valore è quella che tratta del ritmo. Qui si può veramente considerare con criterio elevato tutto ciò che il Bonuzzi dice ed espone per spiegare la correlazione fra ritmo musicale e ritmo libero del discorso. Dimostrando esistere due sorta di proporzioni, la simmetrica e la relativa, ne fa scaturire due sorta di ritmi: metrico, misurato od artificiale l'uno; oratorio, libero o naturale il secondo. Il primo è un prodotto dell'arte, l'altro effetto di una ponderazione naturale ispirata dal sentimento estetico.

Esposte le diverse qualità di sillabe, le accentate, quelle non accentate e le altre sulle quali cade la sospensione della voce, l'A. esamina la costruzione della frase musicale e classifica in *sillabe musicali, neume* (o parti di frase) e *distinzioni*. Viene poi a dire del modo di interpretare ogni singolo membro di frase, insegnando coll'autorità di Guido d'Arezzo a rallentare sulla chiusa di ogni periodo, a respirare nei luoghi opportuni, a rinforzare o diminuire la voce sia nelle forme ascendenti che discendenti.

Ne piace l'affermazione che « è impossibile rappresentare coi segni della musica figurata le cantilene gregoriane, giacchè essi non potranno mai dare un'idea giusta della libera andatura del gregoriano ». Questa opinione espressa così recisamente è pure la nostra; e noi non sappiamo comprendere come proprio dalla Francia, dove si è tanto studiato per rimettere in onore le proprietà intrinseche ed estrinseche dell'antico canto liturgico, si tenti ora di snaturarlo con una notazione moderna la quale non potrà mai dare le risultanze della notazione gregoriana.

Continuando nella disamina del bel libro dovuto alla dotta penna

del Bonuzzi, vediamo fatta chiara distinzione dei tempi forti e deboli nello stesso ritmo libero; vediamo esposte le teorie dell'*arsis* e *thesis*, dell'*anacrusi* e dell'*ictus*, senza la di cui conoscenza ed osservanza non si potranno mai comprendere nè rendere le proprietà del ritmo oratorio nel quale si svolge la melodia gregoriana. Così vediamo spiegata accuratamente l'interpretazione che va data ad ogni distinzione, neuma — o gruppo di note — alle melodie melismatiche — o fioriture sulla medesima sillaba.

Vediamo quindi esposti chiari insegnamenti e ricchi esempî intesi ad ammaestrare circa alle proprietà del ritmo misurato degli *Inni* e delle *Sequenze*. E poscia, dopo avere ampiamente illustrato il *Recitativo liturgico* e la *Salmodia*, chiude l'autore il suo bellissimo libro, il quale fa onore alla dottrina profonda da lui posseduta, e reca vantaggio non indifferente a tutti coloro i quali, anche in Italia, desiderano educarsi con sicurezza intorno a quel canto che per troppo tempo — a vergogna nostra — fu ritenuto per un canto barbaro, destituito di ogni fondamento artistico e di ogni benchè minima proprietà estetica.

Alla resurrezione archeologica della grande arte del medio evo doveva pur unirsi lo studio delle origini vere della musica moderna propria ai popoli d'occidente. E tale studio era mestieri venisse fatto con criterî non soltanto storici, ma anche altamente artistici, affinchè l'arte antica si manifestasse in tutta la sua purezza abbattendo l'oramai vieto pregiudizio della barbarie medievale. A tale compito attese il Bonuzzi col suo bellissimo *Metodo teorico-pratico di canto gregoriano*, il quale finalmente ha fatto dimenticare quelle misere e miserabili cose che furono i pretesi metodi del Balestra, dell'Agresti e del Milano. G. T.

JULIEN TIERSOT

Les types mélodiques dans la chanson populaire française.

(« Société des traditions populaires »: Mémoire lu à la séance du 30 Nov. 1893). (Paris, Ed. Sagot, E. Lechevalier, 1894).

Il signor Julien Tiersot, autore di due raccolte di canzoni popolari francesi e dell'*Histoire de la chanson populaire en France*, opera premiata, o *coronata*, come si usa dire, dall'Istituto, aveva a mano un materiale ricchissimo per trattare il tema che si era imposto. Se egli non è arrivato a ridurre tutti i temi delle canzoni francesi ad un ristretto numero di formole primarie, il suo studio, per quanto modestamente limitato ad una conferenza, è degnissimo d'attenzione, anche perchè riesce una guida eccellente per chi vo-

lesse intraprendere lavori simili. Le melodie prese in esame, notissime in Francia, sono citate per la massima parte dalla *Revue des traditions populaires*, ottimo periodico, di cui dal 1886 ad oggi abbiamo 9 tomi. Pei lettori non francesi avrebbe giovato assai che queste melodie fossero state riprodotte integralmente nell'opuscolo.

L'A. comincia col criticare gli studî del signor Anatole Loquin, collaboratore in una rivista di *folk-lore*, e lo fa con parole un po' sdegnose; tale critica, diciamolo pure, ci parve inutile, perchè bastava che il signor Tiersot indicasse quali criterî lo dirigevano nelle sue ricerche. Il testo sfiora poi con forma elegante il vastissimo campo delle canzoni popolari, e subito confronti sagaci impongono risultati interessanti sotto ogni aspetto. Ne citiamo alcuni.

È un aforisma quasi banale il proclamare l'unità d'ispirazione della melodia e della poesia popolare, sorte dalla medesima fonte, facienti corpo intimamente l'una coll'altra. Un'attenta osservazione dimostra invece che una verità così largamente ammessa è ben lungi dall'essere assoluta; che anzi se l'unità d'ispirazione qualche volta esiste, molto più spesso la poesia e la melodia delle canzoni popolari sono essenzialmente indipendenti tra loro.

Una canzone acclimatizzandosi in altra provincia può sfigurarsi per varianti che ne modificano forse anche le linee principali: il ritmo bene accentuato diventa indeciso, la misura binaria si trasforma in ternaria, o viceversa, la tonalità si altera passando dal maggiore al minore, od al contrario, la finale è dominante piuttosto che tonica; ma la lunghezza delle frasi è identica, le cadenze restano sempre sulle medesime note, il carattere generale non muta.

È raro trovare su diverse parole la stessa precisa melodia; piuttosto certi frammenti melodici stanno accomodati naturalmente sopra un gran numero di poesie diverse — questi frammenti sono quasi sempre le prime fasi delle melodie, siccome quelle che costituiscono l'essenza del tema, la parte che colpisce e s'imprime più forte nella mente. Così uno dei processi più evidenti della composizione popolare consiste nell'adottare per punto di partenza una formola pronta e facile, e nell'inventare il seguito. Ed eccoci alle formole trovate dal Tiersot. Tra esse figura principalissimo lo spunto melodico che servì al Paladilhe per la sua famosa *Mandolinata*.

Al capo VI l'A. scopre due frasi quasi identiche in una melodia della raccolta J. Mangeant (1615) e in una canzone del *Jeu de Robin et de Marion*, ciocchè gli fa dire: « Cette analogie est une « nouvelle preuve du caractère et de l'essence populaire des airs « de *Robin et Marion*, qui, ainsi que nous l'avons démontré, ne « sont pas de la composition d'Adam de la Halle comme on l'a cru

« souvent, mais sont purement et simplement des mélodies popu-
« laires replacées par lui dans sa comédie musicale ».

Del resto, egli conclude, sarebbe imprudente generalizzare troppo le osservazioni a cui fu condotto. Se è vero che certe melodie, certe formole, certi ritmi si ripetono in molte canzoni, formando quasi una *materia prima* musicale, un *fondo comune* melodico, ove ciascuno attinge a suo piacere, v'ha pure un gran numero di canti popolari veramente originali, che hanno valore per sè stessi, senza traccia di aver preso a prestito dal tesoro pubblico. « C'est
« que le peuple est un improvisateur admirable, et que si parfois,
« au cours de ces improvisations, il lui revient instinctivement à
« l'idée quelqu'une de ces formules appartenant au fonds commun,
« dans d'autres circonstances il est capable de véritables trouvailles
« de génie ».

Sul finire ribatte: la melodia popolare è cosa essenzialmente fluida, malleabile, infinitamente delicata e suscettibile di trasformarsi sotto le influenze più varie; chè il popolo talvolta, nella sua apparente forza creatrice, è soltanto adattatore della materia già esistente, riduttore degli elementi che gli pervennero da lontani antenati.

O. C.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Musica sacra

GIUSTO BUTTIGNONI, La messa « Iste Confessor » di Palestrina a S. Giusto. Critica e Polemica (Trieste, Tip. Werk).

Il sacerdote Buttignoni di Trieste ha fatto ottima cosa pubblicando in un fascicolo riunite, le critiche e le polemiche a cui diede luogo l'esecuzione della Messa « *Iste Confessor* » di Palestrina avvenuta a quella cattedrale di S. Giusto il giorno 2 di febbraio p. p. sotto la direzione del maestro Rota.

È reso così assai evidente il fatto che pur troppo anche nel giornalismo parlando di Palestrina ben pochi sanno quello che si dicano, mentre alcuni maestri interpretandone le opere non sanno quel che si facciano. Il rev. Buttignoni in una critica pubblicata nell'*Adria* parlò delle proprietà della musica palestriniana con rara intuizione. E dovette rilevare che nella esecuzione di S. Giusto tali proprietà non vennero per nulla rispettate. *Inde trae*, come il solito! Ma le ire divennero ben presto pazzie, e comiche pazzie: giacchè il maestro Rota ad un certo punto per difendere il di lui operato tira in ballo nientemeno che il..... metronomo, allo scopo di dimostrare ch'egli comprese ed intuì perfettamente lo stile palestriniano.

E dopo simili affermazioni, al sacerdote Buttignoni non restava davvero che di perpetuarne la memoria!! G. T.

FRANCESCO SAVERIO Dr. HABERL, Giovanni Pierluigi da Palestrina e il Graduale Romanum Officiale dell'Editio Medicea (1614) (Ratisbona, F. Pustet).

Fu con viva curiosità che ci accingemmo a leggere questa *brochure* per apprendere da essa le ragioni tecniche, storiche ed estetiche con cui il chiaro autore si proponeva difendere la combattuta edizione di canto gregoriano, pubblicata a Ratisbona dal Pustet. Lo diciamo tosto; i documenti pubblicati dall'Haberl rispetto alla parte avuta dal Palestrina nella compilazione dell'edizione medicea, che vide la luce nel 1614, non riescono a persuadere che dell'opera a lui ordinata da Gregorio XIII sia stato tenuto conto nell'edizione medicea; ed anche ammettendolo, non possiamo riconoscere che il grande maestro romano riuscisse a correggere e semplificare i co-

dici manoscritti di canto gregoriano. Per giudicare di un simile fatto storico è mestieri riportarsi al momento in cui avvenne; e siccome di canto gregoriano anche al tempo di Palestrina ben poco se ne sapeva, così non è a ritenersi assolutamente indiscutibile la parte che avrebbe avuta il maestro romano in simile revisione.

L'opera monumentale che da ben settanta anni va erigendosi, la quale comincia dalla pubblicazione del codice di S. Gallo, avvenuta per opera del P. Lambillotte, ed arriva alla *Paléographie musicale* dei RR. PP. Benedettini di Solesmes, a poco a poco è andata annientando tutto quanto i secoli avevano accumulato di eterogeneo attorno a quello splendido monumento cristiano che è il canto della chiesa cattolica, detto canto gregoriano, e volgarmente anche canto fermo.

Può essere certamente importante la considerazione del Dr Haberl, che cioè nella edizione medicea si sia voluto riparare all'abuso introdottosi nel canto gregoriano degli abbellimenti melodici troppo ricchi di fioriture, restituendo ad esso le proprietà del canto sillabico. Ma si può altresì rispondere, e facilmente, che all'epoca di Palestrina più nessuno sapeva interpretare il canto neumatico, mentre poi esiste la prova irrefutabile che i codici di epoche e località diverse contengono con mirabile uniformità gli stessi abbellimenti melodici, le stesse forme neumatiche che nell'edizione medicea si pretese di cancellare. Non può esser stato quindi il capriccio degli amanuensi che ha fatto sorgere isolatamente la fioritura neumatica, come vorrebbe far credere il Dr Haberl. I secoli, e le diversità dei popoli, sono prove sufficienti per dare diritto di asserire che il canto gregoriano secondo la tradizione non può essere altro che quello oggi resuscitato per opera di quei dotti a cui più sopra abbiamo accennato.

All'illustre Dr Haberl, tanto benemerito per la causa della ristorazione della musica sacra; tanto dotto in ogni ramo della storia, della liturgia, della critica e dell'estetica musicale, da meritarsi l'ammirazione di tutti coloro i quali coltivano l'arte elevata, non faremo il torto di raccogliere e discutere le parole con le quali egli si scaglia contro i sostenitori dell'opera dei Padri Benedettini di Solesmes. Come fummo sinceri condannando in altre occasioni le contumelie e le falsità escogitate da una camarilla di pubblicisti francesi per salvare l'affare commerciale della pubblicazione dei libri liturgici alla loro nazione, così non possiamo trovare giustificate le parole del Dr Haberl con cui vorrebbe salvare l'affare commerciale al signor Pustet di Ratisbona. I primi si servirono del

nome di Palestrina falsando la storia e le risultanze estetiche dell'arte sua; i secondi non si periterebbero di compromettere l'avvenire della riforma della musica sacra da essi stessi iniziata, pur di far accettare ovunque le edizioni di Ratisbona.

Questi fatti noi rileviamo con grande dolore e vogliamo sperare che ben tosto una parola autorevole abbia a farli cessare.

Non è permesso chiamare larva di scienza l'opera della *Paléographie musicale;* non è permesso sostenere che il Congresso del 1882 tenuto in Arezzo, fu una riunione *scismatica* mascherata da *pretesti scientifici.*

L'autore di tai parole merita indulgenza pel suo passato; però si fa torto ricorrendo oggi ad armi che lo costringono a discendere da quel posto indipendente in cui pel suo profondo sapere si trovò giustamente collocato.

HEINRICH SCHAUERTE, Die naturlichen Theile der heiligen Musik (Paderborn, 1893, Albert Pape).

Breve contributo alla vera diffusione della musica sacra, merita tuttavia i più schietti elogi. Con simili operette, alla portata di tutti, il pane della scienza viene quotidianamente spezzato alla folla, con indubbio vantaggio per l'arte.

Dopo aver trattato della costituzione del suono e delle sue proporzioni, suddivisioni ecc. secondo le leggi fisico-acustico-matematiche, brevemente l'A. accenna alle origini ed alla formazione dei modi, nonchè alle figure neumatiche del canto gregoriano. Indi con sufficiente ampiezza e con buon corredo di prove, tratta del ritmo libero, del ritmo metrico, fermandosi ancora ad illustrare la forma della Salmodia e del recitativo liturgico, per chiudere poi con nuove e chiare dimostrazioni sulla formazione delle scale.

Anche questo è un libriccino assai utile, il quale una volta ancora ci fa provare dispiacere non poter contarne di simili in Italia.

G. T.

Wagneriana

FRANZ FIEDLER, Aus der Musikantenhölle. Ein Urtheil über Richard Wagner im Jenseits (Dall'inferno dei Musici. Un giudizio su R. Wagner nell'altro mondo). (Graz, Wagner, in-16°).

L'autore, probabilmente israelita, non s'accorge di essere nell'anno di grazia 1894 e, pigliandosela con Wagner che, vivo, ha odiato gli ebrei, crede che basti dire che la musica di Wagner è musica da scimmie per fare una satira acuta e mordace! G. B.

Strumentazione.

LOUIS KÖHLER, Führer durch den Clavier-Unterricht (Leipzig, J. Schuberth et Co).

Ottima idea fu quella di compilare un catalogo così utile e pratico: e come giustamente ci avverte l'A. questo è veramente un repertorio della letteratura del pianoforte, come guida per lo scolaro ed il maestro.

In 20 rubriche è diviso il libro e questo rende la ricerca più facile e pronta: per dar un'idea dei criterî dell'A. pigliamo ad es. la prima classificazione: opere d'insegnamento. L'A. ha pensato che non fosse razionale confondere le opere di insegnamento generico, cioè i veri e proprî *metodi*, con gli studi da adattarsi poi al grado di comprensibilità e di coltura dell'allievo e così ci presenta prima raggruppati i soli metodi disposti in ordine alfabetico, col nome dell'editore, riservandosi di classificare poi gli studi in 5 sub-categorie secondo il grado di loro difficoltà. Le opere di maggior importanza sono per lo più accompagnate da un cenno sull'interpretazione o una nozione storica o curiosa ecc. Le collezioni dei grandi classici sono poi fatte oggetto di cura speciale per parte dell'A., il quale oltre alle notizie solite aggiunge l'indicazione di tutte le edizioni fatte, coi numeri delle opere e nome dell'editore, ecc. ecc. Insomma è un libretto della massima utilità che raccomandiamo caldamente ai pianisti. G. B.

ALLIHN MAX, Wegweiser durch die Harmonium Musik (Berlin, C. Simon).

Non molto dissimile dal precedente è il catalogo dell'Allihn; mancano però i nomi degli editori che sono sostituiti invece dall'indicazione dei prezzi. Oltre alla musica per Armonium solo è notata quella per armonium con altri strumenti e con voci. G. B.

A. EHRLICH, Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart. Contenente 166 Biografie e 114 ritratti (Leipzig, A. H. Payne).

Edita con gran lusso e ricchezza tipografica, l'opera dell'Ehrlich tuttavia non appare che di scarso interesse. Le notizie in essa contenute, per la massima parte, sono note a tutti; anzi ad eccezione che per Beethoven, Brahms, Bülow, Liszt, Mendelssohn, Mozart e Weber, ai quali l'autore consacra qualche pagina di più riferendo notizie abbastanza interessanti se non del tutto nuove, per gli altri non abbiamo sott'occhio che dati biografici assai brevi. E rispetto ai pianisti compositori italiani, ci sembra che l'autore non si sia dato pena di studiare molto profondamente la storia dell'arte nè per quanto riguarda gli antichi, nè tampoco per i moderni. Infatti

oltre a Clementi, Rendano e Sgambati, non avrebbe potuto ricordare l'autore, Girolamo Frescobaldi, Domenico ed Alessandro Scarlatti, Domenico Zipoli, G. B. Martini, F. Pollini, Adolfo Fumagalli, Stefano Golinelli, Beniamino Cesi (fondatore della moderna scuola pianistica napoletana), Giuseppe Martucci, Ferruccio Busoni, Giuseppe Buonamici (che fu pure allievo di Bülow, poscia suo successore al Conservatorio di Monaco) e Luigi Romaniello, i quali avrebbero avuto benissimo diritto di trovarsi nella numerosa falange delle illustri, ed un po' anche delle ignote celebrità da lui menzionate?

Decisamente, per alcuni l'Italia non è che il paese di Pulcinella e d'Arlecchino, dei maccheroni e del..... *dolce far niente!* G. T.

Musica.

CESAR DAS NEVES e GUALDINO DE CAMPOS, Cancioneiro de musica populares para Canto e Piano (Porto, Typographia occidental, 1893 e 1894).

Quasi ogni nazione — l'italiana eccettuata — possiede raccolte di canzoni popolari colla notazione musicale, nelle quali vien cercato di determinare l'epoca dell'origine, il luogo dove si sentono, le occasioni in cui si cantano, ecc. Due distinti cultori del *folk-lore* portoghese, Cesar Das Neves per la parte musicale e Gualdino de Campos per la parte poetica, si sono accinti alla grave e difficile opera di raccogliere la musica popolare del loro paese, le canzoni, le danze, i canti patriottici, ecc. L'opera, che è preceduta da una dotta ed interessante prefazione di Teofilo Braga, il noto autore d'una storia del teatro portoghese e di altre importantissime opere che riguardano la letteratura nazionale, si pubblica in fascicoli, dei quali finora sono sortiti quindici. — Le canzoni sono pubblicate nella loro integrità coll'aggiunta d'un semplicissimo accompagnamento di piano, canto e accompagnamento unito; alla musica della prima strofa segue il testo corredato di note e notizie sull'origine della canzone, sul luogo e tempo dove fu raccolta; delle « choreographiche » o canzoni a danza è data la descrizione come si ballano, e qua e là si raccontano gli usi in pratica per certe circostanze, come, p. e., circa le canzoni di Natale. — Un'impresa simile è altamente encomiabile per la serietà di propositi con cui è intrapresa e perchè serve a darci una chiara idea della musica portoghese. L'interesse che offrono le canzoni stesse per gli stranieri non è tanto grande quanto alcuno che non conosce la musica portoghese potrebbe aspettarsi. Il valore intrinseco della musica è ben minore di quello delle canzoni spagnuole, specialmente del mezzodì, o di quelle di origine basca.

Nelle danze l'elemento specifico nazionale è poco pronunciato ed esse somigliano nella loro monotonia di ritmo, nelle loro melodie facili ma piuttosto comuni, a molte delle canzoni dell'Alta Italia e non alle migliori. Qua e là però ci imbattiamo in alcune, che, o per lo spunto melodico o per una certa freschezza ritmica, sono attraenti ed hanno il vero carattere popolare.

Alcuni *fados*, la canzone alla quale Martino Roeder nel suo libro « Dal taccuino d'un artista » ha dedicato uno studio speciale, sono pure contenuti nella raccolta, ma essi non presentano speciali momenti rimarcabili. Le canzoni di data più moderna mostrano già l'influsso della canzone francese, del *couplet* succinto e triviale, e ci sembra che anche nel Portogallo come presso tutte le altre nazioni l'ultima ora della vera canzone popolare sia ormai venuta.

Una delle più interessanti e caratteristiche canzoni è la « Cançâo do figueiral » del secolo XIII, ed appunto alle canzoni antiche, per tanti punti più pregiabili delle moderne, dovrebbe rivolgersi l'attenzione dei solerti editori, ommettendo invece tante altre di data recente e di nessun valore.

Altrettanto interessanti od ancor più che la parte musicale sono le poesie, che hanno la vera impronta popolare, e che dànno la più splendida prova della somma attitudine del popolo portoghese all'improvvisazione facile ed ispirata. — Strofa segue a strofa ed il poeta è inesauribile nelle trovate, nei frizzi, nell'intonazione ora allegra e baldanzosa, ora sentimentale e melanconica, ora satirica e mordace.

Nel mentre raccomandiamo ai cultori della canzone popolare questa importante pubblicazione, vorremmo che essa servisse ad eccitare qualche studioso conoscitore delle nostre canzoni ad intraprendere opera simile, che per la ricchezza delle canzoni italiane e per la loro superiorità su quelle di quasi tutti gli altri paesi non potrebbe che destare universale interesse, nè mancherebbe di recar buoni frutti. A. U.

Atala. Drame lyrique en 2 actes. Poème de Paul Collin, musique de G. Folville (Liège, V.ve Maraille).

Quest'opera della signorina belga G. Folville, inspirata al soggetto trattato dal Chateaubriand, fu rappresentata al Gran Teatro di Lilla nel 3 marzo 1892, poscia a Rouen nel 1893. È un primo lavoro: non ne daremo quindi un giudizio, ma ne determineremo alcuni caratteri generali. D'altra parte la concezione artistica non ci presenta novità di vedute: il melodramma è costrutto nelle forme dell'*opera*. Il che non ci stupisce: sappiamo infatti quanto la scuola francese, non ostante i lodevoli sforzi di parte della critica diretti

a dare al melodramma un indirizzo più consono alle aspirazioni moderne, si mostri restia ad abbandonare l'antico sentiero, e gli stessi maggiori rappresentanti della scuola si mantengono in uno stato d'incertezza. *Atala* appartiene a quel genere melodrammatico in cui vien rispettata l'architettura del pezzo ed il compositore bada anzitutto allo sviluppo regolare della melodia.

Questo è per la forma. Quanto ai caratteri della musica, essi non si discostano da quelli di gran parte della scuola francese. Ho detto francese, ma potrei correggermi. Durante la lettura di questo spartito spesso ho pensato ai lavori più recenti e più noti della giovane scuola italiana. Ciò mi conferma nell'opinione che la nostra scuola, non so se per la grande influenza delle opere *Carmen* o *Mignon* o per altre cause, procede in gran parte da quella francese. Osservo questo non perchè ci trovi a ridire: anzi sono di parere che il sentimento della nazionalità in arte, che molti ridicolmente credono consista in formole speciali, imposto agli artisti come obbligo di seguir le formole suddette, è un assurdo.

Essendo l'arte anzitutto individuale, deve l'artista, se non vuol mentire a se stesso, procedere da quegli autori verso cui per simpatia di temperamento si sente maggiormente attratto. Constato semplicemente un fatto, solo deplorando che molti s'illudano al riguardo, e chiudo la parentesi.

E poichè ho accennato all'affinità tra *Atala* ed alcuni celebri lavori nostrani, dirò anche che con questi può ben gareggiare per valore, e che i due preludî non temono il confronto coi nostri più riputati intermezzi che destarono unanime l'entusiasmo dei pubblici dei due mondi. A. E.

CH. DE BÉRIOT, La sonorité du Piano (Op. 67). (Paris, G. Hamelle).

Questo fascicolo di 13 pagine è preziosissimo per l'insegnamento e colma una grande lacuna. Già nel primo numero della *Rivista*, parlando dell'eccellente libro di J. Romeu « L'art du Pianiste (J. Hetzel) » io lamentava come nei metodi ed esercizi maggiormente in uso non si facesse cenno ad una difficoltà delle più importanti del meccanismo pianistico: quella, cioè, percuotendo con una sola mano più tasti ad un tempo, di far risaltare una nota qualsiasi sulle altre. Si potrebbe dire essere questa difficoltà la barriera che separa il vero pianista dal dilettante. Il Bériot ne fa oggetto di studio speciale, indica il mezzo di vincerla e ci presenta alcuni brevi ma molto utili *studî*. Oltre a ciò vi sono ottimi consigli ed esercizi per ottenere una perfetta esecuzione del *legato*.

Per me l'importanza didattica di questa pubblicazione non è dubbia,

e non esito a raccomandare caldamente il lavoro del Bériot agli insegnanti. Ne facciano uso e sarà loro evitata la sorpresa di vedere allievi, capaci forse di far del chiasso con qualche strepitosa fantasia da *salon*, dichiararsi ad un tratto inetti ad eseguire colla dovuta chiarezza la più semplice delle *Kinderscenen* dello Schumann.

A. E.

C. L. HANON, Le Pianiste virtuose. (Chez l'Auteur, Boulogne s/mer, 9, rue Neuve Chaussée).

I pianisti conoscono lo *Studio giornaliero* del Quidant. Sullo stesso stampo è la presente raccolta. Sono 60 esercizi; comprendono gran parte delle difficoltà che più frequentemente si presentano nella musica, e che conviene studiare in modo generale per esser certi d'ottenere un'esecuzione perfetta. Questi esercizi, bene scelti, sono alternati in modo che in ognuno la mano, variando la difficoltà, si riposi dalla fatica sostenuta nel precedente. Tutte le difficoltà per la mano destra vengono pure eseguite dall'altra. Secondo l'intendimento dell'autore, il presente fascicolo dovrebbe eseguirsi tutto di seguito una volta al giorno: la durata dell'esecuzione è di un'ora.

Non si può dubitare che perseverando per alquanto tempo in questo studio, si otterrebbero splendidi risultati. Chi non può attendere a lungo al pianoforte, deve, anzichè passare male in rassegna una grande quantità di *studî*, concentrare le sue forze sui puri esercizî di meccanismo; il progresso è assai più rapido e quegli *studî* che prima facevano paura saranno più tardi letti colla massima facilità.

Il presente lavoro è alla seconda edizione ed è adottato al Conservatorio di Bruxelles.

A. E.

ERNST SCHMIDT, Neunzig Sterbe-Begräbnis und Auserstehungs-Lieder für den Männerchor (Rothenburg, E. Schmidt).

La raccolta di canti funebri proprî alla Chiesa evangelica, pubblicata dal signor Schmidt, non è priva al certo di valore.

Le cerimonie della Chiesa evangelica non assorgono alle altezze della liturgia cattolica; e per conseguenza anche il testo a musicarsi non sempre presenta l'interesse dei testi latini praticati nelle nostre chiese. È chiaro quindi che pure i concetti musicali rimangano sacrificati in una forma assai poco sviluppata. Un esempio di quanto diciamo ci viene appunto offerto dai canti che stiamo esaminando. Composti in istile omofono ed a voci pari, riescono, senza dubbio, poveri di forma e sacrificati nell'armonia. Tuttavia ve ne hanno di veramente buoni, sibbene appaia chiaro che qualcuno di essi — e forse i migliori — vennero così ridotti. Fra i più apprezzabili di questi canti, citiamo quelli dello Spohr, di Stein, di Men-

delssohn, di Zahn, Herzog, Hellwig, Better, Dollohpf, Mühlfeld, Wolfrum, Oechster, Prætorius (il celebre ed antico scrittore di cose musicali) e Bach. E pure interessante ci appare la Salmodia, le cui melodie sono identiche a quelle in uso nelle chiese cattoliche.

G. T.

HEINRICH FIDELIS MÜLLER, ***Weinachts-Oratorium*** **nach Worten der hl. Schrift für Soli und gemischten Chor mit Clavierbegleitung (Fulda, A. Maier).**

Per comprendere la ragione d'essere di un'opera come quella del Müller è mestieri conoscere le abitudini del buon popolo tedesco, colle quali ha ereditato le antiche tradizioni italiane delle rappresentazioni sacre.

Da nessun punto di vista però l'opera del Müller ci appare quale forma d'arte che si elevi al disopra della mediocrità. Eppure ebbe ed ha continuamente un grandissimo successo. Basti dire che dal 1879 a questa parte l'*Oratorio* del Müller è giunto alla quindicesima edizione.

Veramente dell'*Oratorio* non ha la forma nè quanto al testo e nemmeno per la parte musicale. Si tratta di brevissime scene — fin troppo brevi — ispirate ai passi dei Responsorî della liturgia cattolica. Musicalmente, è assai mediocre lo stile; semplice l'armonia; difettosa alquanto la forma, ed antiquato il recitativo, che a nostro parere non assorge alla poetica idealità del testo. Interessante ci sembra l'introduzione di alcuni tratti in falso bordone su dei salmi volgarizzati.

Tuttavia, trattandosi di musica popolare, e di un'operetta composta quindici anni addietro, che l'autore numera per la 5ª, è tale da meritare attenzione benevola. G. T.

— ***Die Passion unseres Herrn Jesu Christi*** in sieben Bildern: für Soli und gemischten Chor mit Clavierbegleitung oder Harmonium (Fulda, A. Maier).

Questo secondo *Oratorio* dello stesso autore, musicalmente, è assai più interessante del primo e per la forma di maggiori proporzioni. Come le celebri *Passioni* di G. S. Bach, procede dalla narrazione fatta nelle cerimonie della liturgia cattolica della settimana santa. La forma e l'armonizzazione dei corali è tutta propria ai *Kirchenlieder* in uso ancora in Germania; ma a questo proposito dobbiamo osservare che l'abuso dei ritornelli e la frequenza delle sospensioni ad ogni mezzo periodo, ingenera una grande uniformità, la cui origine — ad onor del vero — è da ricercarsi nei corali luterani, più che nei canti della Chiesa cattolica.

Fra i pezzi più salienti dell'*Oratorio*, per fattura ed ispirazione, crediamo meriti di essere annoverato il *solo e coro* num. 3 della Parte IV.

Del resto in quest'altro lavoro del Müller troviamo un'armonizzazione corretta, una disposizione di parti efficacissima, una sobrietà di stile commendevole, ma originalità pochina assai. G. T.

JOSEPH SCHMALOHR, Der heilige Christophorus. Cantate für Soli und gemischten Chor mit Clavierbegleitung (Fulda, A. Maier).

Anche questa *Cantata* appartiene ad un genere che non sapremmo qualificare esattamente. Strani contrasti di stile appaiono a prima vista; idee nobili, elevate, poche o punto. Qualche brano corale abbastanza sostenuto ed efficace non si amalgama al certo coi recitativi antiquati, coi tratti strumentali assai poveri e colla costruzione generale della *Cantata* fatta di piccoli pezzi. Qualche volta l'autore sembra che in essi voglia elevarsi al disopra di quel genere di musica al quale si sente e si scorge legato. Ma non vi riesce! Ed è questo il motivo pel quale la sua *Cantata* appare assai scarsa d'interesse. G. T.

Opere teoriche.

LUIGI BOTTAZZO, Intorno ad alcuni doveri dell'Organista. Due lezioni teorico-pratiche estratte dal periodico « La Scuola Veneta di musica sacra » (Venezia, edizione del periodico « La Scuola Veneta di musica sacra », 1893).

Sono due sole lezioni: eppure l'autore ha fatto opera utile e pratica esponendo in poche pagine con precisione e chiarezza di dettato importanti consigli per l'organista che voglia adempiere degnamente al suo còmpito sì verso la liturgia come verso l'arte. Nella prima lezione, dopo alcuni cenni sui *modi* ecclesiastici, l'A. tratta dei *Preludi*, *Interludi* e *Postludi* e prende ad esame il *Kyrie* ed il *Gloria* nella *Missa de Beata Maria Virgine*, i *Vespri*, l'inno *Ave Maris Stella* ed il *Magnificat*. Nella seconda sono indicate alcune regole relative alla modulazione unitonica e con passaggio. Opportuni esempi agevolano lo studio di queste lezioni. A. E.

H. J. VINCENT, Beitrag zur Vereinfachung und Erleichterung des Musikbetriebes (Wien, F. Rörich).

È una piccola dimostrazione di un nuovo sistema di notazione musicale, della cui praticità tuttavia osiamo dubitare. Finora la sola scrittura musicale, diversa dalla comune, la quale possa vantare un relativo successo, è quella semplicemente numerica. Nonpertanto può essere azzardato il pronunciarsi sul valore delle altre. G. T.

JOSEPH BÖHM, Practischer Lehrgang für den Gesangsunterricht (Wien, F. Rörich).

Breve ma succoso è questo piccolo metodo di canto, adatto specialmente alle scuole corali. Dalle prime nozioni della grammatica musicale arriva agli esercizi ritmici nei diversi generi di battuta; poi comprende gl'intervalli, gli esercizi dinamici della coloritura e della messa di voce; alcune regole per la pronuncia del dittongo nella lingua tedesca; infine diversi esercizi nelle varie tonalità, tolti da classici autori.

È un bel libriccino che meriterebbe fortuna. G. T.

FÉLIX COMTE, Les petits chants des écoliers à une ou deux voix (Paris, A. Colin, in-16°).

Come si può discorrere del valore pedagogico od artistico di un insegnamento quando l'autore stesso nella prefazione ci avvisa che « Une place importante a été réservée au développement du sentiment patriotique. Qui pourrait nous en blâmer? Le temps n'est plus où des revers récents et cruels nous rendaient circonspects à l'excès. Il ne faut pas craindre d'inspirer aux enfants le juste sentiment de la force que notre pays peut aujourd'hui mettre au service de son droit » ecc. ecc.? G. B.

A. J. PASCHINGER, Kurzgefasste und vollständige theoretisch-praktische Harmonielehre (Wien, F. Rörich).

In poche pagine l'A. spiega con sufficiente chiarezza l'intricata teoria della scienza armonica, e nella necessaria brevità cerca di non trascurar nulla di quanto ad essa si conviene. Forse sarebbe stato a desiderarsi che in alcuni degli esempi recati avesse avuto maggior parte l'invenzione e la nobiltà dello stile. Ma quest'osservazione — lo ammettiamo — sente forse di pedanteria. Ed innanzi alla facilità del fascicoletto del Paschinger non è veramente il caso di esser troppo severi. G. T.

Ricerche scientifiche.

SPENCER E., Origine e funzione della musica. Saggio. Traduzione di J. M. M. (Trieste, Tip. G. Caprin).

In questi tempi di socialismo invadente, chi non ha inteso parlare del grande individualista, portato or dall'una ed or dall'altra scuola a campione delle proprie dottrine; universalmente discusso, e purtroppo raramente inteso? Ma quello che forse molti ignorano, è, che il grande filosofo si sia occupato anche di musica, e lo abbia fatto con metodo e risultato che potranno forse essere discussi, ma di cui non si potrà certo disconoscere l'alto valore.

Il presente saggio, fu già pubblicato in francese, e fa parte del vol.: *Essais de morale, de science et d'esthètique;* ma per l'ignoranza dei nostri musicisti, i quali all'infuori delle questioni musicali, se pure, si tengono completamente al buio di ogni elemento di cultura intellettuale, il grosso volume sarebbe rimasto ancora per lungo tempo lettera morta; dobbiamo quindi esser grati alla gentile signora Ida Marchesi-Manzutto che ci volle dare quest'ottima traduzione. G. B.

Critica.

R. LOUIS, Der Widerspruch in der Musik (Leipzig, Breitkopf u. Hartel, 1893).

Ci sono libri, specialmente tedeschi, che sembrano essere destinati a non farsi intieramente comprendere che dal loro autore. Ciò vale in prima linea per molte opere d'estetica musicale, che basano sulle teorie di Wagner e che del maestro imitano lo stile e la lingua oscura, contorta, iperbolica. Il libro di cui parliamo appartiene almeno in parte a questa categoria di opere, la di cui lettura affatica, non tanto perchè l'oggetto sia troppo difficile a capirsi, ma perchè i pensieri sono tanto oscuramente esposti, che ci vuol uno studio speciale per capirne il senso. Sovente dietro quest'oscurità voluta o dipendente dall'individualità dell'autore non si nasconde che un pensiero affatto comune o nessuna nuova idea, qualche volta come qui rincresce che la forma faccia ostacolo alla diffusione di nuove e sensate opinioni.

L'autore, almeno se io arrivai a comprendere la tesi del suo libro « La contradizione nella musica », vuol dimostrare che una contradizione impossibile a risolversi è il fattore principale dello sviluppo della musica, e che lo scopo dell'arte non è già quello di procacciarci un carezzevole allettamento dell'orecchio od un giuoco di suoni in forme stabilite ed euritmiche, ma di farci comprendere l'essenza, l'essere del mondo nella sua triste realtà. L'autore passa poi a parlare del modo col quale l'arte forse potrebbe raggiungere questo scopo, se cioè nella forma del bello, del sublime o del comico od umoristico nel senso vero ed originario della parola. Data questa tesi, è naturale che l'autore rigetti *il bello*, giacchè il mondo non corrisponde al concetto del *bello;* il bello deve cedere al *vero* ed al *caratteristico.*

La contradizione fondamentale, che è appunto l'agente dello sviluppo dell'arte, consiste in ciò, che l'artista più che tenta dar forma all'esprimibile, più si deve persuadere di non poter raggiungere il suo ideale, ed appunto in questa lotta dei due principî sta

racchiusa la garanzia, che l'arte non avrà mai detto l'ultima parola e potrà sempre fare un passo in avanti.

Dopo una lunga introduzione sull'estetica in generale e la musicale, l'autore tratta in tre capitoli del bello, del sublime e dell'umorismo nella musica, ed arriva a conclusioni, che certo non troveranno molti che le vorranno accettare. Ciò null'ostante è innegabile, che il libro di cui parliamo è un tentativo nuovo ed originale di trattare l'estetica musicale da un altro e più elevato punto di vista del solito, e che molte delle idee esposte, se anche nel campo produttivo dell'arte resteranno senza frutto, perchè finora nessun libro d'estetica è mai stato in grado di far produrre un'opera d'arte, ci porgono occasione di studiarla nella sua etica importanza.

Che, date queste premesse, l'autore non accetta in ultima linea che le opere di Wagner, Liszt e Pruckner, e che egli è pessimista, si capisce da sè. A. U.

HAUSEGGER Dr. FRIEDRICH, Das Jenseits des Künstlers (L'al di là dell'artista) (Verlag Carl Konegen, Wien, 1893, p. 311).

Alcuni anni or sono l'autore pubblicò il suo libro d'estetica musicale « *Die Musik als Ausdruck* » che è quasi la fisiologia dell'artista. Il nuovo libro non si occupa del musicista in special modo ma dell'artista in genere ed è quasi la continuazione del primo, contenendo la parte psicologica.

Il tema per sè difficilissimo vi è trattato con una perspicacia grande e, ciò che è tanto più pregiabile, con chiarezza ed eleganza di stile. L'autore vi studia il processo che subisce l'opera d'arte dallo stato d'embrione fino alla sua apparizione nel mondo esterno. Al sonno, al sogno, alla pazzia sono dedicati capitoli speciali, che portano a conclusioni nuove e degne di disamina.

Il sistema adottato è nuovo e ricco di profonde osservazioni, che segnano un vero progresso nel trattare l'estetica.

La fantasia dell'artista vi è studiata scientificamente quasi delineandone la storia naturale della stessa. Non essendo possibile nello spazio concesso ad un cenno esporre, per quanto brevemente, la materia trattata, ci limitiamo a rendere attenti i lettori a questa nuova ed importante pubblicazione. A. U.

Varie.

Die internationale Musik- u. Theaterausstellung vom Jahre 1892 (Wien, Verlag Moritz Perles, 1893).

L'opera testè pubblicata con gran lusso d'edizione e di fototipie stupende sarà per tutti quelli che visitarono l'esposizione del-

l'anno 1892 di Vienna un grato ricordo. Del resto essa è qualche cosa di più che un libro d'occasione, contenendo molte monografie assai interessanti, come quelle sulla Giovine Italia musicale del Dr Marsop, del Dr Frautmann, sulla Storia delle decorazioni e dei scenari, di Morris Steinert, sullo sviluppo della costruzione del pianoforte. A tutte le singole esposizioni sono dedicati articoli speciali. Quello sull'esposizione italiana è del prof. Adolfo Berwin dell'Accademia di Roma e contiene parecchie notizie interessanti, benchè non possa dirsi in nessun riguardo esauriente. Troppo diffusa vi sembra la parte che tratta della Storia dell'esposizione e delle persone che ne formarono il Comitato, ma questa menda va messa a conto dell'editore e della speculazione libraria. A. U.

J. BONISCH, Musikalisches Fremdwörterbuch (Reisse, P. Regwers, in-32°).

Piccolissimo dizionario fatto ad imitazione di quello dello Schuberth, ma assai più incompleto, dovrebbe essere il *vademecum* di quanti, occupandosi di musica, desiderano conoscere prontamente la traduzione tedesca dei termini italiani, francesi, latini, ecc. adoperati nella letteratura musicale. G. B.

E. NOËL et E. STOULLIG, Les annales du théâtre et de la musique. XIXe année 1893 (Paris, Charpentier, in-16°).

Preceduta da una prefazione del neo-immortale I. Brunetière sulla legge del teatro drammatico, i signori Noël e Stoullig ci presentano il diario di quanto si rappresentò nei teatri parigini durante l'anno 1893. Per i teatri di musica notiamo, che all'Opéra il maggior numero di rappresentazioni fu per la *Walkiria* (45), alla quale seguono *Samson et Dalila* (36) e *Lohengrin* (23), il minore per *Aida* (1).

Si ebbero lo opere nuove *Gwendoline* di Chabrier, *Dédamie* di H. Maréchal, e la *Walkiria* (prima rappresentazione in Francia); ed il ballo *La Maledetta* di Vidal e Gailhard. — All'Opéra Comique ebbero maggior numero di rappresentazioni: *Werther* (43), *Carmen* (39) e *Phryné* (37); tre opere: *Les folies amoureuses, Le Maçon* e *Fra Diavolo* furono rappresentate una sol volta. — Le novità dell'annata furono: *Werther* di Massenet, *Kassya* di Délibes, *Phryné* di Saint-Saëns, *Le dîner de Pierrot* di Hess, *Madame Rose* di Banès, e l'*Attaque du Moulin* di Bruneau. — Notiamo poi al Théâtre de la Renaissance la 1a rappresentazione di una nuova opera del noto autore di *La Basoche*, André Messager, intitolata *Madame Chrysanthème*, tolta dal romanzo omonimo di Loti; ed al hTéâtre des Bouffes-Parisiens una nuova opera comica di La-

côme intitolata *Cadeau de noces*. Negli altri teatri nulla che c'interessi.

In fatto di concerti al Conservatorio sono degne di nota le esecuzioni dell'intero 3° atto del *Tannhäuser* e del *Manfredo* di Schumann, al Châtelet l'esecuzione delle *Béatitudes* di C. Franck, ai concerti Lamoureux quelle della *sinfonia in fa* di Brahms e dell'*Ouverture de fête* pure di Brahms.

Chiudono il libro: un elenco dei premiati al Conservatorio, la lista dei morti e la nota dei critici musicali e drammatici, col nome dei giornali nei quali collaborano. G. B.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Archivio storico italiano (Firenze).

S. 5ª, XIII, 1, 1894. — Rosa (G.), *I musicisti bresciani ed il Teatro Grande* per Andrea Valentini. Brescia, Tip. Queriniana, 1894 [Recens. molto favorevole].

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 14, 15, 18, 19, 23, 25. — Cametti (A.), *Cenni biografici di Giovanni Pierluigi da Palestrina* (continua).

N. 21. — Perodi (L.), *Musica clavicembalo* [Dà spiegazioni relative all'esecuzione di alcuni ornamenti usati da F. E. Bach, Rameau, Händel]. — Arner (C.), *La musicalità nel Divino Poema.*

N. 22. — Molmenti (P.), *Di un'antica forma di rappresentazione teatrale veneziana.* — Bonaventura (A.), *La Musica nella « Divina Commedia ».*

N. 24. — Arner (C.), *Ancora la musicalità nel Divino Poema.*

N. 25. — Roberti G.), *Botta e Paisiello* [Riporta una lettera entusiastica all'indirizzo del Paisiello scritta dal Botta e firmata da una ventina di ammiratori in occasione della rappresentazione a Torino di *Nina pazza per amore* nel 1793-94. Parla dell'amore del Botta alla musica, del suo culto per Paisiello e della sua avversione ai *rumorosi deliri della setta Rossiniana*].

Giornale storico della Letteratura italiana (Torino).

XXIII (fasc. 1-2), 67-68, 1894. — *Cronaca* [Annunzio molto favorevole de 1° fascicolo di questa Rivista « impresa coraggiosamente tentata »].

69. — *A.B.*, G. Radiciotti, *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia.* Notizie e documenti. G. Ricordi e C., 1893 (8° f., XIII-229) [Recensione favorevole].

Nuovo Archivio Veneto (Venezia).

IV, 13, 1894. — Wiel (T.), *I teatri musicali di Venezia nel settecento* [Contiene la bibliografia cronologica delle rappresentazioni musicali in Venezia per gli anni 1775-82].

Rivista delle tradizioni popolari italiane (Roma).

I, 1, 1893. — *Canti popolari:* VECCHI (A. V.), *I due Cambù* [Raccolta in Arcetri, con musica]. — *Preghiere:* DELEDDU (G.), *Lauda di Sant'Antonio* [Raccolta nel circondario di Nuoro, con musica].

2, 1894. — *Canti popolari:* BONAVENTURA (A.), *Canti popolari pisani* [Con musica]. — DE GIACOMO (G.), *Ninna nanna di Cetraro* [Con musica].

3. — *Canti popolari:* GIOVANNETTI (V.), *Le Polesine della Valcamonica* [Trascritto per canto e piano di A. FURLANETTO].

5. — *Canti popolari:* SARTI (C. G.), *Narcisi e Narcisate* [Tradizioni carnevalesche del Bolognese. Ne trascrive quattro ariette caratteristiche].

7. — *Canti popolari:* SARTI (C. G.), *Un'altra Narcisata inedita.*

FRANCESI

Annales de chimie et de physique (Paris).

Juin 1894. — NEYRENEUF (V.), *Sur la transmission du son par le gaz* [Dimostra che la trasmissione del suono per mezzo di un gaz non dipende esclusivamente dalla densità del *mezzo*, e si possono avere delle condizioni in cui il gaz idrogeno è meno assorbente dell'acido carbonico. Nello studio della rifrazione del suono bisogna preoccuparsi della doppia funzione inversa che può adempiere la membrana-imbuto dal punto di vista della trasmissione del suono].

L'Art (Paris).

15 avril 1894. — JULLIEN (A.), *Courrier musical.* Opera *Thaïs.*

15 mai. — JULLIEN (A.), *Courrier musical* [Discorre del *Falstaff* di G. Verdi].

1r juin. — DE BRICQUEVILLE (E.), *Les instruments de musique champêtres au XVII et XVIII siècle.*

La Tradition (Paris).

Janv.-févr. 1894. — HERVÉ BRETON, *La chanson slave* [Parla dei viaggi intrapresi dal sig. Louis Kouba, che gli hanno permesso di condurre a termine la sua opera gigantesca sui canti popolari slavi].

L'Écho Musical (Bruxelles).

N. 7, 10. — *A propos de Grétry: la collection complète de ses œuvres* (continua).

N. 9. — COMETTANT (O.), *Les premières productions de Charles Gounod.*

N. 10. — *Le clairon chromatique* [Accenna ai vantaggi dell'adozione di questo strumento nelle musiche militari].

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 16, 17, 18, 19. — DESTRANGES (É.), *Une partition méconnue: « Proserpine » de Camille Saint-Saëns* [Analisi dello spartito].

N. 22-23, 24-25. — Brenet (M.), *Les Musiciens de l'École polytechnique* (continua).

N. 24-25. — *Polemica fra Th. Reinach e M. Kufferath a proposito dell' « Inno ad Apollo »*.

N. 25-26. — Kufferath (M.), *L'œuvre de Roland de Lassus* [Questo numero contiene ancora alcune osservazioni di Th. Reinach e di M. Kufferath intorno all'*Inno ad Apollo*].

Le Ménestrel (Paris).

N. 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25. — Tiersot (J.), *Les fêtes de la Révolution française* (continua).

N. 15, 25. — D'Estrée (P.), *La police à l'Opéra* (continua).

N. 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24. — Le Senne (C.), *La musique et le théâtre au Salon du Champ-de-Mars.*

N. 17. — Pougin (A.), *Audition des envois de Rome, « Saint Julien l'Hospitalier ». Musique de M Camille Erlanger* [Critica molto sfavorevole].

N. 19. — Pougin (A.), *Première représentation du « Portrait de Manon »*.

N. 21. — Pougin (A.). *Première représentation de « Djelma »*.

N. 23. — Weckerlin (J.-B.), *Un traité de musique inconnu* [Recensione di un libro di *Philibert Jambe de fer* (secolo XVI), che musicò i 100 salmi di Davide. Il libro, rarissimo, è posseduto dal Conservatorio di Parigi. Eccone il titolo: *Epitome musical des tons, sons et accords ès voix humaines, fleustes d'Alleman, fleustes à 9 trous, violes et violons. Item un petit devis des accords de musique, par forme de dialogue interrogatoire et responsif entre deux interlocuteurs P. et L. A Lyon, par Michel du Bois, 1556, avec privilège du Roy*].

N. 25. — Moreno (H.), *Première représentation de « La Navarraise » à Londres.*

Mélusine (Paris).

Mai-juin 1894. — Schoultz-Adaïewsky, *Airs de danse du Morbihan de la collection Mahé, analysés au point de vue de l'élément rythmique.* — Laurent (M. P.), *Chansons populaires de la Basse-Bretagne.*

Revue d'Art dramatique (Paris).

15 avril. — Imbert (H.), *Jules Massenet.* — Soubies (A.), *« Avant Falstaff ». M. Arrigo Boito* [Accenna all'opera di Boito come compositore e come letterato].

1r juin. — Loiseau (G.), *A propos de la millième du « Mignon »* [Interessanti principalmente sono i giudizi che i musicisti diedero di quest'opera all'epoca della sua apparizione]. — Imbert (H.), *Le successeur de Ch. Gounod à l'Institut* [Sono cenni biografici su Th. Dubois].

15 juin. — Reinach (T.), *Conférence sur la musique grecque et l'Hymne d'Apollon.* — Guillemot (J.), *Le comique dans Shakespeare à propos du « Falstaff » de Verdi.*

Revue de Paris (Paris).

15 juin. — Reinach (T.), *Une page de musique grecque.*

Revue des Deux Mondes (Paris).

15 juin. — THOREL (J.), *La littérature wagnérienne en Allemagne.*

Revue des Revues (Paris).

15 juin. — *Hymne à Apollon* (con musica).

Revue générale (Bruxelles).

Juin. — FRESON (J. G.), *L'évolution du lyrisme et l'œuvre de R. Wagner* (continua).

Revue scientifique (Paris).

30 juin. — PHILIPPE (M.), *L'audition colorée des aveugles.*

TEDESCHI

Deutsche Rundschau.

XX, 7. — SPITTA (Ph.), *Palestrina im sechzehnten und neunzehnten Jahrhundert.*

NOTIZIE

—

Centenario di Palestrina. — Le commemorazioni palestriniane si succedono in tutta Europa con frequenza e con grande successo.

*** Il 26 aprile nella sala Clementina del Vaticano, alla presenza di S. S. papa Leone XIII, del Collegio cardinalizio, di un numero grandissimo di Vescovi e Prelati, di ambasciatori accreditati presso la S. Sede e di un pubblico elettissimo composto dal fior fiore dell'aristocrazia romana e da illustri artisti, la Cappella Sistina, diretta dal maestro comm. Mustafà, svolgeva il seguente programma formato tutto di opere del sommo maestro romano:

I. *Videntes Stellam Magi*, mottette ad 8 voci. — II. *Incipit lamentatio*, a 4 soli. — III. *Peccavimus cum patribus nostris*, mott. a 5 voci. — IV. *Improperia - Popule meus*, a 2 cori. — V. *Così la fama scriva*, ecc. - *I vaghi fiori*, madrigali. — VI. Prima parte dello *Stabat Mater*, ad 8 voci. — VII. *Credo* della *Missa Papae Marcelli*, a 5 voci.

L'esecuzione, se non fu sempre all'altezza dell'idealità, certo in alcuni punti raggiunse la perfezione, destando negli astanti impressione grande e profonda.

*** A Milano il giorno 10 del p. p. mese di maggio, nel salone dell'Istituto dei Ciechi, alla presenza di S. M. la regina Margherita e sotto la direzione del maestro Salvatore Gallotti della Metropolitana, si ripeteva con grande successo la solenne Accademia del 19 aprile e di cui parlammo nel precedente numero di questa *Rivista*.

*** Promossa dal maestro Gallignani, il 7 giugno p. p. si teneva in Parma una commemorazione palestriniana. Alle ore 11 nella chiesa della Steccata i cantori dell'Istituto Salesiano e dei Seminari di Parma e di Reggio Emilia eseguivano la Messa *Aeterna Christi munera* coll'offertorio *Ave Maria*. Poscia alle ore 16: *Tantum ergo*, *Adoramus*, *O bone Jesu*. Infine alla sera in Conservatorio, alle ore 21: *Morì quasi il mio core*, madrigale — *Chi estinguerà il mio foco*, id. — *Ahi quest'occhi miei*, canzonetta — *Da così dotta man*, id. Il successo fu straordinario; l'impressione negli astanti profonda. Assistevano il cardinale Andrea Ferrari, arcivescovo di Milano, e vari musicisti, fra i quali il maestro cav. Martucci, direttore del liceo musicale di Bologna.

*** A Breslau, Dillingen, Friburgo, Salisburgo, Bamberg, Eichstätt e Francoforte ebbero luogo commemorazioni palestriniane che sortirono grandissimo esito.

*** A Ratisbona (Baviera) nei giorni 8 e 9 del prossimo agosto, celebrandosi il venticinquesimo anniversario della *Società generale di Santa Cecilia*, sarà pure commemorato il 3° centenario della morte di Pierluigi da Palestrina e di Orlando di Lasso. Il giorno 8, dedicato a Palestrina, si eseguiranno da quella celebre cap-

pella: la Messa a 6 voci *Tu es Petrus*, e quella a 5 voci: *O admirabile commercium;* i mottetti: *Jesu rex admirabilis, Exaudi Domine;* la lamentazione a 6 voci: *Fratre Jeremiae prophethae;* la *Salve Regina* a 3 cori; l'offertorio a 5 voci: *Diffusa est gratia.*

Sarà certamente una splendida festa dell'arte religiosa a cui da tutti i paesi di lingua tedesca accorrerà un pubblico scelto e numeroso.

*** Ed in Italia il *II Congresso Nazionale* indetto per i primi di giugno in Parma, per desiderio di S. S. Leone XIII è stato differito ai giorni 20, 21 e 22 di novembre. Daremo a suo tempo il programma delle grandiose feste. Oggi ci limitiamo a rilevare con piacere che nelle sottoscrizioni aperte allo scopo di provvedere alle spese della commemorazione palestriniana e del Congresso, figurano in prima linea S. M. la regina Margherita, Giuseppe Verdi, il cardinale Sarto, i maestri Boito, Sgambati, Martucci, Platania, parecchi vescovi d'Alta Italia, ed un'infinità di musicisti, di sacerdoti e cantori.

Segno evidente adunque che il principio della riforma della musica sacra nel nome di Palestrina si fa strada ovunque.

Concorsi.

*** *Società del Quartetto* in Milano. — XXV Concorso a premio. — Programma: A tutto il 31 dicembre del corrente anno 1894 è aperto ai compositori italiani il seguente Concorso musicale: *Sonata per violino e pianoforte in quattro tempi* (stile classico), con un premio di L. 1000 ed un secondo di L. 500. La composizione dovrà essere inedita, scritta intelligibilmente.

Il concorso è aperto sotto varie condizioni, delle quali riportiamo: La composizione si trasmetterà alla sede della Società (Milano, Ufficio delle Civiche Scuole popolari di musica, piazza Mercanti, 15), non oltre il 31 dicembre 1894, ritirandone ricevuta.

Quando risultasse che l'autore fosse uno straniero, non verrà pubblicato il giudizio.

Chi avesse conseguito due premi nei precedenti Concorsi, non potrà ottenere il terzo se non a titolo onorifico.

*** *R. Accademia di S. Cecilia* in Roma. — Programma di concorso:

1. La R. Accademia di S. Cecilia in Roma apre due concorsi come appresso:

I. *Ouverture* di forma classica in partitura d'orchestra.

II. Mottetto a 4 voci di coro con accompagnamento d'organo o senza accompagnamento, sopra le seguenti parole della liturgia latina:

Deus noster refugium et virtus: adiutor in tribulationibus, quae invenerunt nos nimis. Propterea non timebimus dum turbabitur terra: et transferentur montes in cor maris.

2. Al vincitore del 1° concorso sarà assegnata una medaglia d'oro.

3. Al vincitore del 2° concorso sarà assegnata una medaglia d'argento.

4. Speciali giurì, nominati dal Consiglio direttivo della R. Accademia di S. Cecilia, giudicheranno dei concorsi con verdetto inappellabile.

5. Il risultato dei concorsi sarà fatto noto per mezzo della stampa: i processi verbali contenenti i giudizi saranno sempre ostensibili agli interessati, presso la segreteria della R. Accademia.

6. Le composizioni da presentarsi ai concorsi dovranno essere scritte chiaramente in partitura e recapitate franche da ogni spesa alla segreteria della R. Accademia effettivamente ed impreteribilmente prima delle ore 12 meridiane del dì 31 ottobre 1894.

7. La segreteria, aperta tutti i giorni, tranne i festivi, dalle ore 9 antimeridiane a mezzodì, rilascierà ricevuta a chi presenti le composizioni suddette.

8. Le composizioni non porteranno il nome dell'autore, ma saranno distinte da una epigrafe, ripetuta sulla busta di una lettera chiusa, entro cui saranno registrati il nome, il cognome, il luogo di nascita e quello di residenza del concorrente col relativo indirizzo.

9. Saranno aperte soltanto le buste relative alle composizioni premiate: le altre, risoluti i concorsi, saranno restituite chiuse, insieme alle relative composizioni, a chi riporterà la ricevuta di consegna, di cui all'art. 7.

10. Le composizioni giunte alla segreteria della R. Accademia per mezzo postale, saranno restituite soltanto a chi constati esserne l'autore, o provi essere stato dall'autore ufficialmente delegato.

11. La R. Accademia non risponde della conservazione delle composizioni che non fossero state ritirate dentro un mese dalla pubblicazione del risultato dei concorsi; spirato un anno da quella data, le domande di restituzione saranno respinte.

12. La R. Accademia porrà fuori concorso quelle composizioni nelle quali le condizioni del presente programma non fossero state rigorosamente osservate; riservandosi di distinguerle, quando sia il caso, con menzione onorevole.

13. Parimenti, quando sia il caso, sarà assegnata menzione onorevole a quelle composizioni che, ammesse al concorso, saranno giudicate prime, dopo quelle premiate.

14. Le composizioni che conseguiranno premio o menzione, rimarranno nella biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia.

15. La R. Accademia, rilasciando agli autori delle composizioni premiate o menzionate intiero il diritto di artistica proprietà, si riserva la facoltà di farle eseguire nei trattenimenti musicali da lei ordinati.

Dalla residenza accademica — Roma, via de' Greci, n. 18.

*** *Grand Concours International de composition musicale*, offert aux compositeurs de musique de tous les pays par l'Administration du *Carillon* de Laeken-lez-Bruxelles. — Concours de 1894. — Réglement:

Art. 1. — Le concours est ouvert le 15 avril 1894 et sera clos le 30 juillet suivant.

Art. 2. — Le même compositeur peut simultanément concourir dans plusieurs sections, il lui est permis également d'envoyer plus d'un manuscrit par section.

Art. 3. — Les morceaux de concours doivent être manuscrits, inédits et copiés lisiblement. Ils porteront une épigraphe avec indication exacte de la section pour laquelle ils seront destinés. L'épigraphe sera reproduite sur un pli cacheté, renfermant le nom et l'adresse de l'auteur (de préférence une carte d'adresse).

Art. 4. — Le jury se compose d'un groupe de compositeurs d'élite d'une grande réputation artistique. Pour des motifs dont les intéressés comprendront la délicatesse, nous nous ferons un devoir de ne faire connaître les noms des membres du jury qu'après que les travaux d'appréciation seront terminés.

Art. 5. — Les manuscrits n'ayant pas obtenu le *minimum* des points (30 sur 60) seront retournés *franco* aux concurrents qui recevront en même temps la liste des œuvres couronnées et le nom des vainqueurs.

Art. 6. — Les vainqueurs auront à nous envoyer un mandat de 2 francs pour l'expédition des prix, qui seront préservés par un emballage spécial.

Art. 7. — Dans chaque section les prix suivants seront décernés:

1e division: Un 1r prix, une médaille en vermeil et un diplôme.

2e division: Un 1r prix, une médaille en argent et un diplôme.

3e division: Un 1r prix, une médaille en bronze et un diplôme.

Outre les dits premiers prix, des seconds et troisièmes prix seront décernés dans chaque division, un diplôme signé par tous les membres du jury leur sera attribué. Des mentions honorables, citations seront décernées aux concurrents ayant obtenu le *minimum* des points (30 points).

Il n'y aura pas de premier prix ex-aequo.

Art. 8. — Le jury décernera les prix d'après la côte des points suivants:

60 points	(*maximum*)	Premier prix
50 »		Deuxième prix
40 »		Troisième prix
30 »	(*minimum*)	Mention honorable.

Art. 9. — Prix d'honneur. — Aux trois œuvres les plus méritantes de toutes les sections réunies du concours seront attribués des prix d'honneur consistant en:

1r Prix d'honneur: Une médaille en or et un diplôme d'honneur.

2e Prix d'honneur: Une médaille en vermeil, un diplôme d'honneur et un bâton de direction avec garniture et gravure au nom du vainqueur, offert par Mr J. E. Strauwen, directeur du *Carillon* et du *Cercle artistique*.

3e Prix d'honneur: Une médaille en vermeil et un diplôme d'honneur.

Art. 10. — Les prix seront envoyés aux autorités communales des concurrents avec prière d'en faire remise solennelle aux lauréats, si ceux-ci le désirent et nous en font la demande expresse avec indications claires et précises.

Art. 11. — La prise d'inscription au grand Concours est de 3 francs par manuscrit. Ce droit est payable par anticipation en mandat-poste à l'adresse de M. le directeur du *Carillon* à Laeken-Bruxelles.

Art. 12. — Il ne sera répondu à aucune demande de renseignements, si ce n'est au sujet d'éclaircissements dont pourraient avoir besoin nos concurrents et uniquement pour ce qui concerne le présent réglement.

Art. 13. — Le présent réglement est confié à la poste de Laeken le 12 avril. Les concurrents qui en feront la demande recevront un ou plusieurs exemplaires du réglement; nous les prions instamment de remettre l'exemplaire dont ils n'auraient pas besoin à quelque compositeur qui n'en aurait pas reçu.

Art. 13 *bis*. — Les médailles et diplômes seront préparés de manière que les manuscrits et les prix puissent immédiatement être expédiés après la date de clôture.

Sujets des concours:

Section A (musique d'orchestre) 1e division: Ouverture. — 2e division: Suite d'orchestre. — 3e division: Variations sur un thème original.

Section B (musique d'harmonie) 1e division: Ouverture. — 2e division: Marche triomphale. — 3e division: Fantaisie ou Air varié.

Section C (musique de fanfare): Mêmes sujets que pour la Section B.

Section D, division unique: Quatuor pour instruments à cordes.

Section E (musique religieuse) 1ᵉ division: *Benedictum* avec orchestre. — 2ᵉ division: *Te Deum*. — 3ᵉ division: *Ave Maria*.

Section F (musique pour piano) 1ᵉ division: Sonate. — 2ᵉ division: Thème varié. — 3ᵉ division: Prélude et Fugue.

Section G (musique pour orgue) 1ᵉ division: 4 Chorals. — 2ᵉ division: Prélude et Fugue. — 3ᵉ division: Méditation.

Section H (musique vocale) 1ᵉ division: Cantate avec ou sans orchestre. — 2ᵉ division: Chœurs à 4 voix d'hommes. — 3ᵉ division: Cantate à 2 voix pour distribution des prix.

Section I (sujets libres). Dans cette section seront classés les œuvres de toute nature.

De chaque espèce sera formée une catégorie bien distincte, c'est-à-dire que les œuvres de symphonie, harmonie, piano, ou autres, seront divisées et jugées séparément.

Opere nuove.

Napoli: *La Martire*, in 3 atti, parole di Illica, musica del Mᵉ Samara.

Parigi: *Le portrait de Manon*, opera comica in 1 atto di Boyer, musica di G. Massenet.

Parigi: *Djelma*, opera in 3 atti, parole di Carlo Lomon, musica di Carlo Lefebvre.

Londra: *La Navarraise*, episodio lirico in 2 atti di J. Claretie e H. Cain; musica di J. Massenet.

Weimar: *Guntram*, musica di Riccardo Strauss.

Münster (Alsazia): *L'Astrologo*, opera comica in 1 atto e in dialetto alsaziano, musica di G. B. Weckerlin.

Lubecca: *Amore*, opera tragica in 2 atti, libretto di Giorgio Fuchs, musica di Antonio Beer.

Königsberg: *Colombo*, musica di E. Liesse.

Notiamo infine un mimodramma di carattere tragico in 3 parti, *Le Mort*, di C. Lemonnier e P. Martinetti, musica di Leone Du Bois, rappresentato all'Alcazar di Bruxelles.

Concerti.

*** A Bologna si ebbe un concerto dato dalla Società Wagneriana e diretto da Giuseppe Martucci, in cui si eseguì per la prima volta in Italia la scena dell'*olocausto di Brunhilde* nel *Crepuscolo degli Dei*, e la scena del *risveglio di Brunhilde* nel *Sigfrido*.

*** A Milano nel 5° concerto dato alle Esposizioni riunite, sotto la direzione del Mᵉ V. M. Vanzo, si eseguì il nuovo poema sinfonico di Leoncavallo: *Serafitus-Serafita*.

Necrologie.

*** Filippo Spitta, insigne storico musicale, e che si occupò specialmente della vita e delle opere di G. S. Bach, nato il 27 dicembre 1841 a Wechold presso Hoya nell'Hannover, morto a Berlino nella seconda metà d'aprile.

*** Ernesto Thoinan (il suo vero nome è Ernesto Roquet), scrittore di cose musicali, e che collaborò con A. Pougin alla compilazione del supplemento al Fétis, nato il 23 gennaio 1827 a Nantes, morto a Parigi nella seconda metà di maggio.

*** La mattina del giorno 25 p. p. maggio spirava in Verona il sacerdote Antonio Bonuzzi, noto in Italia come uno dei primi e più saldi propugnatori della restaurazione della musica sacra. Studiò la riforma della costruzione degli organi, dando alla luce un *Saggio di una Storia dell'arte organaria in Italia.* Di recente aveva pubblicato l'opera sua più importante: *Metodo di canto gregoriano*, di cui è detto nelle *Recensioni.*

Il Bonuzzi era mansionario alla Cattedrale di Verona; maestro di canto sacro al Seminario di Brescia, e Presidente della *Società regionale veneta di San Gregorio.*

Varie.

*** L'organista inglese A. M. Mann scoprì nella cappella del *Fondling Hospital* le parti del coro e d'orchestra che servirono alle prime esecuzioni del *Messia* di *Haendel.* Sono 15 volumi per gl'istrumentisti e 13 pei cantanti, cosa che conferma la testimonianza di documenti contemporanei, secondo cui l'orchestra era più numerosa del coro. Si nota di particolare la presenza delle parti d'oboe e di fagotto, poichè quest'ultimo strumento non figura nella partitura originale e l'oboe non vi appare che in un coro aggiunto all'ultimo momento da Haendel. È da notarsi d'altra parte che l'oboe raddoppia di continuo il primo violino nell'*ouverture* ed è all'unisono dei soprani in tutti i cori eccetto due e le prime trenta misure dell'*Amen;* in quanto al fagotto, non fa che raddoppiare il contrabasso nell'*ouverture*, nei cori e nelle introduzioni delle arie.

*** Il signor Antoine, direttore del Théâtre-Libre, annunziò per l'anno venturo di voler dedicare metà delle sue rappresentazioni ordinarie all'esecuzione di opere musicali, nell'intenzione di mettere a disposizione dei musicisti drammatici un teatro d'esperimento, libero da ogni convenzione.

*** A Monaco nella messa in scena di *Lohengrin* al teatro di Corte s'introdusse una modificazione. Sinora s'usarono costumi e decorazioni nello stile del secolo XIII. Ora s'adottarono quelli del X secolo, come indicò il Wagner, mettendo l'azione sotto il regno di Enrico l'Uccellatore.

*** Ebbe luogo a Gand (Belgio) la vendita della biblioteca di J. van Maldeghem, che mise in partitura molte opere dei maestri del XVI e XVII secolo, opere che allora non si pubblicavano che colle parti separate. Gran parte di questi volumi divennero proprietà del Conservatorio di Parigi; alcuni acquisti furono pure fatti dalla biblioteca reale di Bruxelles.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Buttignoni (G.). — *La Messa* Iste confessor *di Palestrina a S. Giusto.* Critica e polemica. — Trieste, Tip. Werk, in-8°.

Caffarelli (F.). — *Gli strumenti ad arco e la musica da camera.* — Milano, Hoepli, in-16° (L. 2,50).

Conti (D.). — *Dio e la musica.* — Imola, G. Ungania, in-16°.

Paglicci-Bozzi (A.). — *Il regio ducal teatro di Milano nel sèc. XVIII.* Notizie aneddotiche (1701-1776) con illustrazioni. — Milano, Ricordi, in-16° (L. 2).

Panzacchi (E.). — *I miei racconti.* — Bologna, Zanichelli, in-16°, 4ª ediz. (L. 3) [Contiene: *Al Lohengrin*, scritto a proposito della 1ª rappresentazione a Bologna].

Spencer (E.). — *Origine e funzione della musica.* Traduz. di I. M. M. — Trieste, Caprin, in-12° (L. 1).

FRANCESI

Bibliothèque d'éducation musicale. Lecture-exécution d'ensemble. Développement du goût musical. Morceaux choisis concertants pour piano à 4 mains. 2ème série. — Paris, A. Colin et C., in-4°.

Boyer d'Agen. — *Introduction aux mélodies grégoriennes.* — Paris, Librairie religieuse H. Oudin, in-8° (fr. 3,50).

Chamberlain (H. S.). — *Le drame wagnérien.* — Paris, L. Chailley, in-12° (fr. 3,50).

Clément (F.). — *Méthode d'orgue, d'harmonie et d'accompagnement.* Nouv. édit. — Paris, Hachette, in-4° (fr. 10).

Destranges (E.). — *« Tannhœuser » de Richard Wagner.* Étude analytique. Paris, Fischbacher, in-18° (fr. 0,75).

Grande Dame (La). — Revue de l'élégance et des arts. Numéro spécial consacré à *Falstaff*, avec 24 illustr. — Paris, Quantin, in-4° (fr. 1).

Kufferath (M.). — *Guide thématique et analyse de* Tristan et Iseult. — Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 1,50).

Noël et **Stoullig**. — *Les annales du Théâtre et de la Musique*, avec préface de M. Brunetière. — Paris, Charpentier, in-18° (fr. 3,50).

Paris (G.). — *Tristan et Iseult* (Extrait de la « Revue de Paris »). — Paris, E. Bouillon, in-8° (fr. 1,25).

Peyre (R.). — *Histoire générale des Beaux Arts*. — Paris, Delagrave, in-16° (fr. 6,50).

Thoinan (E.). — *Les Hotteterre et les Chédeville, célèbres joueurs et facteurs de flûtes, hautebois, bassons et musettes des XVII et XVIII siècles*. — Paris, Sagot, in-4° (fr. 6).

Tiersot (J.). — *Les types mélodiques dans la chanson populaire française*. — Paris, Sagot, in-8° (fr. 1,50).

TEDESCHI

Allihn (M.). — *Wegweiser durch die Harmoniummusik*, aufgestellt u. m. Erläutergn. versehen. Ausg. A, mit Anh.: Verzeichnis v. Harfen- Harmonium-Ensemble-Musik u. Melodramen m. Harmonium. — Berlin, C. F. Simon, gr. in-8°.

— — Dasselbe Ausg. B, mit e. Vorwort üb. Harmoniumbau-Spiel u. Noten. — Gr. in-8°.

Auf der Höhe! Immerwährender Kalender f. Theater, Musik u. Vortragskunst. Wien, Literar. Anstalt, A. Schulze, gr. in-8°.

Biographieen Schweizerischer Tonkünstler. Karl Munzinger v. A. Niggli. — Zurich, Gebr. Hug et Co., gr. in-8°.

Bönisch (J.). — *Musikalisches Fremdwörterbuch*, m. Erclärung der bei Tonstücken vorkommenden Wörter u. Zeichen. — Reisse, Selbstverlag, in-16°.

Boyes (Dr. F.). — *Das Janko-Clavier in seiner volkommenen Ausführung*. — Wien, Literar. Anst. A. Schulze, gr. in-8°.

Chop (M.). — *Führer durch Franz Liszt's sinfonische Dichtungen:* 1) Les préludes; 2) Tasso. Lamento e trionfo; 3) Orpheus; 4) Ce qu'on entend sur la montagne. — Mit 44 in den Text gedr. Notenbeispielen. 3 Aufl. Leipzig, Rossberg, gr. in-8°.

Destouches. — *Orlando di Lasso*. Ein Lebensbild. — München, Leutner.

Dreher. — *Grundzüge der Aesthetik der musikalischen Harmonie*. — Bielefeld, Helmich.

Einfluss, der, tonischen Accents auf die melodische u. rhythmische Struktur der Gregorianischen Psalmodie v. den Benediktinern zu Solesmes. — Freiburg, Herder.

Engelhardt. — *Organische Reformen in der Rede- u. Gesangkunst*, m. besond. Berücksicht der gegenwärtigen Zustände. — Berlin, C. Duncker.

Erck (L.). — *Liederhort*, 25-30 Lfg. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Fiedler. — *Aus der Musikantenhölle*. Ein Urtheil üb. R. Wagner in Jenseits. — Graz, Wagner, in-16°.

Fischer (M. G.). — *Choral-Buch.* 3 Ausg. — Leipzig, C. F. W. Siegel, gr. in-4°.

Frenzel (R.). — *Die Orgel und ihre Meister.* Ein Büchlein zum Preise der Königin unter den Instrumenten. Für ihre Liebhaber zusammengestellt. — Dresden, J. Naumann, in-12° (Mk. 1,20).

Goldschmidt. — *Alphabetisch geordnetes Verzeichnis der zum Besuche der Bayreuther Bühnenfestspiele 1894 angemeldeten Festgäste u. Künstler.* — Bayreuth, Niehrenheim et B.

Griggs (J. C.). — *Studien üb. die Musik in Amerika.* — Leipzig, Breitkopf u. Härtel, gr. in-8°.

Heinze (L.). — *Theoretisch-praktische Harmonielehre nach pädagogischen Grundsätzen nebst spezieller u. Ausführl.* — Breslau, H. Handel, gr. in-8°.

Kade. — *Die Musikalien-Sammlung des Grossh. Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten 2 Jahrh.* — Wismar, Hinstorff, gr. in-8°.

Keller (O.). — *Geschichte der Musik.* — Leipzig, P. Friesenhahn, gr. in-8°.

Köhler (L.). — *Führer durch den Clavier-Unterricht.* Ein Repertorium der Clavierliteratur etc. als Wegweiser f. Lehrer u. Schüler. — Leipzig, J. Schubert et C., in-12° (Mk. 1,50).

Liederkranz. Sammlung auserlesener Männerchöre. — Stuttgart, W. Nitzschke, in-12°.

Mettenleiter (B.). — *Das Harmoniumspiel in Stufenweiser, gründlicher anordnung zum Sebstunterricht.* 1 Tl., Op. 30, 4. Aufl. — Kempten, J. Köfel, gr. in-8° (Mk. 6).

Morsch (A.). — *Deutschlands Tonkünstlerinnen.* Biographische Skizzen aus Gegenwart. 2. Aufl. — Berlin, H. Steinitz, gr. in-8°.

— *Der italienische Kirchengesang bis Palestrina.* 2. Aufl. Berlin, H. Steinitz, in-8°.

Nagel. — *Geschichte der Musik in England.* 1. Tl. — Strassburg, K. J. Trübner, gr. in-8°.

Paschinger. — *Kurzgefasste u. vollständige theoretisch-praktische Harmonielehre.* — Wien, Rörich.

Pfeiffer (Th.). — *Studien bei Hans V. Bülow.* — Berlin, F. Luckhardt, in-8°.

Planch (M.). — *Die natürliche Stimmung in der modernen Vokal-Musik.* — Leipzig, Breitkopf u. Härtel, gr. in-8°.

Porges (H.). — *Rich. Wagner's Bühnenfestspiel « Der Ring der Nibelungen ».* Eine Studie. — München, C. Mehroff, gr. in-8° (Mk. 1).

Reiser. — *Liederkranz auserlesener Männerchöre.* — Stuttgart, Nitzschke.

Sax (Gen. Consul). — *Carl v. bosnische Musik* [aus: *Wissenschaft. Mittheil. aus Bosnien u. d. Hercegovina.* 2. bd.]. — Wien, C. Gerolds Sohn, in-8°.

Schubert (F. L.). — *A, B, C der Tonkunst od. das Wissenswürdigste f. Musiker u. Freunde der Tonkunst.* Einfach dargestellt. 4. Aufl. — Leipzig, C. Merseburger, in-12° (Mk. 0,90).

Sefferi (O.). — *Neue rationelle Gesangschule.* Deutsche Ausg. v. Prof. Oettingen. — Leipzig, J. H. Zimmermann, in-4°.

Simon (C.). — *Verzeichnis v. Harfen- Harmonium- Ensemblemusik, Melodramen u. Weihnachtsmusik m. Harmonium, Aufsätze, Recensionen u. Anzeigen.* — Berlin, C. Simon, gr. in-8°.

Smend (J.). — *Ueb. den erziehlichen Wert der Hausmusik.* — Dortmund, W. Crüwell, gr. in-8° (Mk. 1).

Spitta. — *Musikgeschichtliche Aufsätze.* — Berlin, Gebr. Paetel, gr. in-8°.

Verzeichniss der im J. 1893 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften u. Abbildungen m. Anzeige der Verleger u. Preise. In alphabet. Ordng. nebst systematisch geordneter Uebersicht. 42 Jahrg. od. 7 Reihe, 2 Jahrg. — Leipzig, F. Hofmeister, gr. in-8°.

Volksgesang, der Organ des Schweizer Gesang- u. Musiklehrer-Vereins zur Pflege der Musik in Schule, Haus, Kirche u. Verein. Red.: Fr. Schneeberger. 1 Jahrg., 1893-94. — Bern, Lachscheien et Co., gr. in-4°.

Zabel. — *Hans v. Bülow. Gedenkblätter.* — Hamburg, Gräfe et S.

Zimmer. — *25 Volkstümliche Lieder f. Männerchor.* 2 Folge, 2. Aufl. — Osterburg, R. Danehl.

INGLESI

Dunn (S.). — *The art of singing.* Cheap ed. — London, Fischer Unwin, in-16°.

Durstan (R.). — *Basses and melodies for students of Harmony, selected and adapted from the Works of the Great Composers.* — London, Novello, in-12°.

Fisher (H.). — *The candidate in music.* Book 2. Harmony. — London, Curwen, in-8°.

Gill (W. H.). — *Mechanical aids to sight-singing from the Staff on the* Movable Doh *system.* — London, Novello.

Wasielewsku (W. J.). — *The violoncello and its History.* With Illustrations, musical examples and portrait of Robert Lindley. — London, Novello.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Bériot Ch. de. — Op. 67. *La Sonorité du Piano* (V. *Recensioni*).

Boisdeffre René de. — Op. 54. Trois pièces pour Violon, Violoncelle et Piano (Paris, J. Hamelle).

In queste composizioni si nota un fare largamente melodico, se non sempre di gusto elevato e moderno.

Casella César. — *Ivresse*, Caprice-Valse pour Violoncelle et Piano.

— *Chant du Poète*. Elégie pour Violoncelle avec accomp. de Piano (Richault et C.ie, Paris).

Il Valzer, al contrario di ciò che lascia supporre il titolo, appartiene per istile e per valore alla categoria dei ballabili. In quanto all'Elegia diremo che essa non fa onore al suo titolo.

Camenis Enrico. — Romanza per Piano solo (Achille Tedeschi, Bologna). Composizione ancora incerta.

— *Ritorno al bosco*. Canzone di Paolo Rolli (1687-1765) (Achille Tedeschi, Bologna).

Chanvet H. — Quatre morceaux de genre pour le Piano, transcrits pour Grand Orgue par Alexandre Guilmant (Mackar et Noël, Paris).

N. 1. Scherzo. — N. 2. Romance. — N. 3. Berceuse. — N. 4. Musette.

Daucla Charles. — Op. 199. *Souvenir de Layrac*, Mazurka de Concert pour Violon et Piano.

— Op. 200. *Sous la Feuillée*, Rêverie poétique pour Violon et Piano (Colombier, Émile Gallet succ., Paris).

Composizioni notevoli sia per l'effetto, sia per il partito che il compositore sa trarre dalle risorse tecniche dello strumento.

Délibes Léo. — *Chanson Espagnole* (*Les filles de Cadix*). N. 1, pour Piano seul. N. 2, pour Violon et Piano (Colombier, Émile Gallet succ., Paris).

Déthier Gaston. — Répertoire de l'organiste: Pièces pour Grand-Orgue:

N. 63. Thème, Variations et Final.

» 64. Prélude sur le *Dies irae*.

» » Romance pour Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano.

» » La même transcrite par l'auteur pour Violoncelle et Piano (Léopold Muraille, Liège).

Composizioni ben scritte e che annunziamo con piacere: il *Tema con variazioni* ci pare specialmente lodevole e degno di raccomandazione.

Gondareau J. — Intermède-Gavotte: Esquisse symphonique pour instruments à cordes (Le Beau, Paris).

Gounod Ch. — *Ave Maria*, Mélodie religieuse (sur la Messe Sainte-Cécile). Transcription par Alfred Le Beau pour Chant, Violon, Orgue, Harpe ou Piano et Violoncelle *ad libitum* (Le Beau, Paris).

Handrock Jul. — Op. 32. Der Clavier-Schüler im ersten Stadium.

— Op. 99. Moderne Schule der Geläufigkeit. Erste Abtheilung: 30 Geläufigkeits-Etudien für Clavierschüler im ersten Stadium in methodischer Folge und mit genauen Fingersatz (C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig).

— Op. 100. 50 Clavier-Etuden.

L'Op. 32 è una raccolta progressiva di brevissimi pezzi pei principianti. L'Op. 99 è una serie di *Studi* sul genere dei primi della *Velocità* di Czerny. La loro difficoltà è varia secondo la velocità del movimento, poichè non v'ha indicazione al riguardo. Ma la superiorità didattica di questo lavoro su altre consimili raccolte di *studi* consiste in ciò: ogni pezzo, in cui la difficoltà è affidata alla mano destra, ha il suo corrispondente colla medesima difficoltà alla mano sinistra. Si evita così l'inconveniente generalmente lamentato della debolezza della mano sinistra in confronto all'altra. Lo stesso dicasi dell'Op. 100.

Hegar Friedrich. — Op. 17. *Todtenvolk* (*Les revenants de Tydal*): Ballade von Joseph Victor Widmann (paroles françaises par Henry Warnéry) für Männerchor.

— Op. 18. *Schlafwandel* (*Marche dans le désert*): Gedicht von Gottfried Keller (paroles françaises par H. Warnéry) für Männerchor (Gebrüder Hug in Leipzig und Zürich).

Belle composizioni, di effetto drammatico e degne d'essere conosciute dalle nostre Società corali.

Kirchner Theodor. — Op. 62. *Miniaturen:* 15 leichte Clavierstücke (Friedrich Hofmeister, Leipzig).

Raccomandiamo questo elegante fascicolo a coloro che non conoscessero ancora questo classico musicista: sono 15 pezzi brevi, non difficili (esigono però un'esecuzione molto accurata) e graziosissimi per originalità e purezza di stile.

Morceaux choisis concertants pour Piano à quatre mains. Bibliothèque d'éducation musicale: deuxième série (Armand Colin et C.ie, Paris).

Questa biblioteca è compilata per l'esecuzione della musica per piano a quattro mani. Il secondo fascicolo contiene 12 pezzi di cui 9 sono inediti. Precedono alcune osservazioni sull'esecuzione in genere a quattro mani e utili consigli sull'interpretazione di ciascun pezzo. Ecco l'elenco dei pezzi:

Blanc et Dauphin. *Danse montagnarde.*
H. Dollier. *Marche militaire.*
Benjamin Godard. *Menuet.*
P. L. Hillemacher. *Czardasz.*
S. Lazzari. *Harmonie du soir.*

A. Marmontel. *Andante.*
Georges Marty. *Nuit d'été.*
P. Mendelssohn. *Sérénade.*
Raoul Pugno. *Chanson du rouet.*
Samuel Rousseau. *Danse slave.*
R. Schumann. *Polonaise en* RE.
— *Dans les jardins.*

Müller Henrich Fidelis. — Op. 5. Weihnachts Oratorium nach Worten der hl. Schrift für Soli und gemischten Chor, mit Clavierbegleitung.

— Op. 16. Die Passion Unseres Herrn Jesu Christi in sieben Bildern, nach Worten der heiligen Schrift, für Soli und gemischten Chor, mit Clavierbegleitung oder Harmonium (Alois Maier in Fulda, V. *Recensioni*).

Paliavicino Domenico. — Tre schizzi per pianoforte. Pubblicati separatamente (G. Ricordi, Milano).

Composizioni semplici, ma scritte con garbo. Solo si potrebbe desiderare un minore abuso di progressioni, che forse dà un carattere alquanto scolastico allo stile polifonico.

Pfeiffer G. — Op. 138. *Légende*, Fantaisie symphonique pour Piano avec accompagnement d'orchestre et de Grand Orgue, *ad libitum* (Alphonse Leduc, Paris).

Magnifica composizione, libera nella forma e di effetto smagliante.

Poggi Augusto. — Op. 2. *Libro bianco*, melodia per canto e pianoforte su versi di Arrigo Boito (Edizioni P. Cristiano, Roma; proprietà dell'autore).

Come invenzione non ci fu dato trovar nulla in questa melodia: tuttavia amiamo citarla come curiosità ritmica. In sole trenta battute, di cui si compone il pezzo, incontriamo le misure 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 2/4, 12/8, 9/8, 6/8, 9/8, 3/4, 5/4, 2/4, 4/4, 3/4, 4/4, 5/4, 2/4. Ciò lascierebbe supporre uno stretto nesso fra il ritmo poetico e quello musicale. Invece troviamo « Oggi l'anima mia s'è fatta scura », coll'accento sulle sillabe *gi* di *oggi* e *ni* di *anima*. A che dunque tanto lusso di ritmo?

Popper David. — Op. 67. N. 1. Largo. — N. 2. Gavotta nel vecchio stile per Violoncello e Pianoforte.

— Op. 68. Rapsodia ungherese per Violoncello e Pianof. (Friedrich Hofmeister, Leipzig).

I nuovi lavori di questo valoroso compositore vengono sempre accolti con piacere dai cultori del Violoncello. Il *Largo* è bella pagina; nella Rapsodia notiamo l'ultimo motivo, che è quello ad ottave nella celebre rapsodia sesta del Liszt.

Ragghianti F. — Gavotte et Musette, pour instruments à cordes (Léopold Muraille, Liège).

V'ha pure per Piano solo, per Violino e Piano, per Violoncello e Piano.

Rheinberger T. — Conzert für Orgel (II° in G-moll) mit Begleitung des Streichorchesters, 2 Hörnen, Trompeten und Panken Partitur. Leipzig, Rob. Forberg (Mk. 6 netto).

Romaniello Luigi. — Sei pezzi per Pianoforte (G. Ricordi, Milano).

N. 1. *Romanza.*
» 2. *Canzone presso un mulino.*
» 3. *Tempo di Mazurka.*
N. 4. *Allegretto.*
» 5. *In giardino.*
» 6. *Tarantella.*

Sono pagine pregevoli queste e scritte con grazia, quantunque vi si noti qualche ineguaglianza e non sempre alla cura della forma e alla ricercatezza dell'armonizzazione corrisponda l'elevatezza dell'idea melodica.

Rubinstein Aut. — Op. 40. Symphonie N. 1 F-dur. Clavier-Auszug zu vier Händen von Aug. Horn.

— Op. 44. N. 1. Romance arrangée pour le Violon avec accompagnement de Piano par Henri Wienawski.

— Id. arrangée pour le Violoncello avec accompagnement de Piano par Fr. Grützmacher.

— Id. für Harfe eingerichtet von Beatrix Fels.

— Op. 50. Character-Bilder: 6 Clavierstücke zu vier Händen (C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig).

La musica da camera dell'illustre pianista compositore russo è abbastanza conosciuta fra di noi e ci dispensiamo dal dare un giudizio su queste composizioni. Nell'annunziarne la ristampa, oltre l'interessante sinfonia, segnaliamo i 6 pezzi a 4 mani dell'Op. 50.

Schuëcker Edmund. — Composizioni per Arpa:

Op. 21. *Ballade, Weihnachtslied, Walzer.*
» 22. *Im Frühling, Fantasie.*
» 23. *Marche miniature.*
» 24. *Rêverie.*

Schlummerlied von Carl M. von Weber, für Harfe bearbeitet (Fr. Hofmeister, Leipzig).

In queste composizioni desidereremmo maggiore originalità e distinzione.

Schmalohr Joseph. — Der heilige Christophorus. Cantate für Soli und gemischten Chor mit Klavierbegleitung (Alois Mayer in Fulda, V. *Recensioni*).

Stojowski Sig. — Per Pianoforte:

Op. 8. N. 3. *Sérénade.*
Op. 12. *Danses Humoresques:*
N. 1. *Polonaise.*
N. 2. *Valse.*

(E. Hatzfeld, Leipzig).

Composizioni scritte con eleganza.

Tours Berthold. — Suite for Violin and Pianoforte from the music to Shakespeare's *Hamlet:* Introduction — *The Ghost*, Polonius, The King's March, Intermezzo — *The King's Prayer*, Hamlet, Ophelia, Funeral March — *The Burial of Ophelia* (Novello, Ewer, London).

Citiamo a titolo di curiosità questa *Suite:* auguriamoci però che all'autore non venga in mente d'illustrare a questo modo altri drammi del sommo tragico.

Tschaïkowsky P. — Op. 54. N. 14. *L'Automne.*
Op. 72. N. 19. *Passé lointain.*
(Mackar et Noël, Paris).

L'*Automne*, melodia per canto e piano (testo francese), è di carattere melanconico. *Passé lointain*, per piano solo, è una melodia di grande semplicità e finamente espressiva.

Ursini-Scuderi S. — Composizioni per Pianoforte:
Siciliana. Grandiosa rapsodia originale.
Gran Concerto originale su reminiscenze dell'opera *Saffo* di G. Pacini.
Gran Concerto originale su reminiscenze dell'opera *Faust* di C. Gounod.
Margheritine. Gran Valtzer brillante.
Flirtation. Gran Mazurka di concerto.
Il Turbine. Capriccio-Studio caratteristico (Studio di ottave).
Gran Concerto originale su reminiscenze dell'opera *Cavalleria rusticana* di P. Mascagni.
Il Fischietto. Pochade pour Piano (Studio di scale strisciate). — (Proprietà dell'Autore).

In tutte queste composizioni l'A. si dimostra grande pianista e cultore del genere acrobatico, che un dì fece la fortuna del Liszt e de' suoi seguaci. E veramente di questo genere egli conosce tutte le risorse e come tecnica pianistica ci ha dato pagine di effetto sbalorditivo. Ma vorremmo che l'A., che è pure critico, si persuadesse di una cosa: il meccanismo dev'essere un mezzo, non lo scopo dell'artista; l'acrobatismo pianistico — per gran fortuna dell'arte — ha fatto il suo tempo ed ora è assolutamente fuor di moda. In quanto poi a fantasie d'*opera* sulla *Saffo* e sul *Faust* non se ne sentiva, a dir il vero, un grande bisogno. Ci stupisce poi come mai l'A. si sia illuso sul valore di *Cavalleria Rusticana* da farne tema di variazioni: la *Siciliana* di quest'opera non è che una racimolatura di frasi stantìe; il celebre motivo in *fa* del preludio, che cosa è se non una variante storpiata di un notissimo valtzer del Waldteufel? Conviene diffidare sull'originalità di certi capolavori! — Delle composizioni originali ci spiace di non poterne dir bene.

Vast Eugène. — *Largo religioso.* Duo pour Violon et Violoncelle avec accompagnement de Piano ou Orgue et Harpe (*ad libitum*). — (Le Beau, Paris).

Autori antichi.

Beetoven L. van. — *Noble be thy life.* Canon for six voices. London, Novello.

Fiorillo. — XXXVI Etüden. — Pianofortebegleitung von Albert Tottmann. (Fr. Hofmeister, Leipzig).

Sono due fascicoli. Segnaliamo agli studiosi violinisti questa utile pubblicazione.

Palestrina (G. P. da). — *Messe « Papae Marcelli »* à six voix. Partition sans accomp. (Paris, Répertoire des chanteurs de St.-Gervais).

— *Stabat mater.* Prose à deux chœurs pour les offices de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs et le temps de la Passion. Partition sans accomp. (Paris, Répert. des chanteurs de St.-Gervais).

Opere teatrali.

Folville J. — *Atala.* Opéra en deux actes d'après Chauteaubriand, poème de P. Collin (Liège, Vve L. Muraille) (V. *Recensioni*).

Hegar Friedrich. — *Manasse.* Dramatisches Gedicht in 3 Scenen von J. V. Widmann für Solostimmen, Chor u. Orchester komponiert von F. Hegar (Leipzig, Gebr. Hug u. C.). M. 8.

Hérold F. — *La gioventù di Enrico V.* Opéra comique en deux actes. Partition Piano et Chant réduite par Réné (Paris, Mackar et Noël). Fr. 15 net.

Lefebure C. — *Djelma.* Opéra en trois actes, poème de C. Lomon. Partit. Chant et Piano, réd. par l'auteur (Paris, A. Durand et fils). Fr. 15.

Massenet J. — *La Navarraise.* Épisode lyrique en 2 actes de J. Claretie et H. Cain. Partit. Chant et Piano (Paris, Au Ménestrel). Fr. 12.

Vierling Georg. — *Der Raub der Sabinerinnen,* von Arthur Fitger für Chor, Solostimmen und Orchester, componirt von G. Vierling (Leipzig, F. E. C. Leuckart). M. 10 (V. *Recensioni*).

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile.*

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

MEMORIE

Canzoni ed Arie italiane ad una voce nel secolo XVII.

Chi prende interesse alle più schiette, più originali e più belle manifestazioni dell'arte le osservi all'inizio di una nuova epoca di cultura storica. L'arte greca, la poesia e le arti figurative della Rinascenza, il dramma di Shakespeare sono il prodotto ideale di quei meravigliosi periodi artistici, in cui l'ingegno umano manifestò la più grande energia e il senso più vivo nella concezione del bello. Ma questo momento unico della Rinascenza, in cui l'uomo, uscito appena dalla barbarie del medio evo e avvicinando già la cultura moderna, partecipa appunto degl'istinti, degli appetiti, dei sogni immaginosi di quelle e delle curiosità, delle perfezioni e delle raffinatezze di questa, — il periodo della Rinascenza è, dopo l'arte greca, il più sorprendente, importante e fecondo per la nostra artistica cultura moderna. Ben lungi ancora dall'avervi osservato ed attinto ciò che egli ha realmente in sè, noi ne abbiamo in certo qual modo affrettata una sintesi, senza che l'analisi fosse sicura e completa. La moderna filosofia dell'arte ha visto, così, poco stabili le sue affermazioni ed i suoi principii.

L'uomo della Rinascenza sente un nuovo e forte impulso alla vita: essa per lui non ha più soltanto lo avvilimento e il terrore, le passioni esaltate e mistiche, l'eredità bella e dolorosa del medio evo; piuttosto egli concepisce la vita esteriore come quella che lo distrae dalle intime discordie. Il singolo uomo ha bisogno di espandersi: le arti figurative e la poesia sono i mezzi di cui egli, perciò, si vale di preferenza. La vita stessa, che in mille differenti occasioni gli pone innanzi agli occhi, tra il lusso e lo splendore delle feste, delle cavalcate, de' tornei, degli ingressi trionfali, una grande varietà di colori e di forme, gli eccita, gli accende la fantasia e tanto influisce e lavora nella sua immaginazione agile e ardente, che egli sente vieppiù il desiderio e il piacere di guardare in questo mondo così attraente e nuovo; egli si fa incontro alle sue manifestazioni con tutto il calore dell'anima e concepisce artisticamente tutto ciò che vi osserva, con tanta maggior voglia, anzi, quanto più le immagini di questo mondo sono multicolori, caratteristiche e strane, perchè esse maggiormente lo divagano e gli fanno sentir meno la lotta che nell'intimo suo ancora ferve. Ma quest'uomo vive altresì in un periodo di disordini e di violenze, di arbitrî religiosi e politici. Gli artisti si raccolgono intorno a nobili mecenati, e fra gli splendidi quadri della fantasia che sollevano ed abbelliscono la vita di quest'uomo, le immagini della poesia musicale prendono il loro posto. Il *madrigale* è la forma che raccoglie universalmente questa espansione dell'arte musica; esso è la forma che appunto dimostra affermarsi, nella lirica musicale polifonica, il desiderio di contemplazione, le ruvidezze dell'uomo ancor barbaro, il suo pensiero fatto di immagini, accanto al piacere sensibile, a raffinamenti e a delicatezze di uomo civilizzato.

Il madrigale, la specie musicale su tutte dominante in fine al secolo XVI, aveva fondata la sua importanza, in quanto alla poesia. sopra una retorica naturale e uno studio di antitesi, sulla epigrammatica, sui giuochi delle idee, sull'iperbole ricercata di una poesia nel gusto del Marini; vi predominava bensì un certo spirito di osservazione che si acconciava al canto polifono, ma che restava tuttavia lontano dalla propria affettività e dall'espressione. In quanto alla musica, una modulazione casuistica reggeva la composizione, i motivi erano trovati liberamente o presi da canzoni popolari; sotto il peso del contrappunto, essi trovavansi coinvolti in ritmi strani e contra-

stanti, in sincopati intollerabili e in combinazioni armoniche e ritmiche delicate e difficili; in mezzo a passi fugati che rapidamente si alternavano, i motivi melodici si confondevano o perdevansi affatto. Questa composizione voleva ridurre in sè ogni sorta di effetti, utilizzare tutti i mezzi, voleva essere tutto; ciò la condusse ad una grande varietà di forme polifoniche come dialoghi, satire, epigrammi, favole, scene diverse, battaglie, giuochi, e finalmente ad accettare l'accompagnamento degl'istrumenti.

Ma il madrigale era un genere bello e musicalmente interessante fintantochè la base della sua bellezza consisteva nella elaborazione delle parti, nelle imitazioni dei temi, nelle entrate in forma di canone, nei brani fugati e in altri ingredienti di una forma arcadica. Se il madrigale voleva avvisare una importanza più melodica o assumere un carattere sentimentale e vezzeggiante nella melodia; se egli aspirava a dare una importanza maggiore al calore dell'espressione, egli doveva essere soppiantato da un'altra forma: la canzone ad una voce. Il madrigale cominciò a perdere terreno quando, sulla fine del secolo XVI, volle far sua la melodia del canto monodico, aspirare a nuovi effetti, dare una maggiore importanza alla cantilena eseguita dalla voce soprana, mentre nel complesso polifonico ogni voce ha una importanza uguale. Ma il canto monodico che gli artisti disprezzavano, secondo l'imposizione della scuola e per essere una pratica del popolo rozzo ed ignorante, il canto monodico era tuttavia penetrato nella buona società. Il madrigale cercò di trionfare di questo nuovo gusto, avvicinando la forma monodica nell'andamento ritmico e nella cantilena, senza però rinunciare al contesto delle voci. Ed ora le forme che si accomodano a tale ibrido concetto sono quando intermezzi con madrigali accompagnati da istrumenti, quando canzoni per una voce, il più delle volte di soprano, affollata di passaggi, arricchita di contrappunti, con insignificante accompagnamento di altre voci. Questa maniera però non durò a lungo a piacere. I nobil'uomini e i dotti di Firenze, lungi dall'accordare protezione alla composizione polifonica, la disprezzarono tanto, quanto, imbevuti di idee unilaterali, esaltarono il nuovo stile monodico. I profani presero naturalmente maggior diletto nelle melodie delle canzoni e delle danze, semplici e dai ritmi nuovi e vivaci; e gli artisti, pronti sempre e felici di piegare il collo quando scorgono il giogo, facevano buon

viso a' classici polifonisti per l'onor della scuola: in breve questa però si isolava, e nelle insopportabili strettoie del madrigale l'arte affogava senza che nessuno più le badasse, quando il rinnovamento salutare si compì, e la melodia monodica chiara e plastica vinse e distrusse la monotonia del periodo polifonico. Tutto lottava nell'arte musica per ricevere carattere dall'afferrabilità della forma e dalla verità dell'espressione; alle arti dedalee dei madrigalisti e dei mottettisti succedevano l'aria ed il recitativo. Ed ecco a che si era ridotto tutto il grande lavoro di tre secoli di contrappunto: a ritornare là, dove la più semplice genialità e la più squisita schiettezza di arte si affermavano. Si ritornava, non con la bella e natural disposizione di quattro secoli prima, ma, in fine, con un giusto sentimento dell'arte, alla canzone popolare, associandovi, in uno strano connubio, delle induzioni di monodia greca.

La canzonetta a più voci di Orazio Vecchi coincide coll'ultimo sprazzo di luce del madrigale. Succede alla musica, in questo periodo, come alla pittura. Il pubblico e gli artisti non trovano più il puro piacere nella contemplazione della linea bella in sè, e da quind'innanzi l'opera d'arte è in continua discesa per domandare alla pittura, invece di forme, l'espressione di certi stati morali; i volti delle madonne, fatti già sentimentali e patetici con i Caracci, il Domenichino e il Guercino, diventano addirittura l'espressione di anime delicate e quasi moderne col Cigoli, il Dolci e l'Albano, e la pittura finisce. La musica inizia essa il regno dell'espressione, ma è innegabile che vi sacrifica la purezza della sua linea plastica. Si osservino dei madrigali di Andrea Rota e di Giovanni Gabrieli e si confrontino con forme analoghe del Giovanelli, di Leon Leoni, di Marco da Gagliano: si vedrà in qual relazione vi si trovano i due termini enunciati.

Dopo di ciò, le esigenze nuove della musica, quelle cioè della melodia e dell'espressione, dovevano di necessità chiamare in vita una specie nuova, la canzone ad una voce del '600, preannunziata già, in una forma ancor polifonica, dalle canzoni di Gastoldi da Caravaggio, di Orazio Vecchi e di altri. Chi non sente, in fatti, la incoerenza che vi ha nel volersi ostinare in una specie di canto a più voci, quando tutto lotta per la unità dell'espressione? Il sovrapporre molte parti doveva esser riconosciuta la cosa più inutile, una pletora

vana, una superfetazione di musica o di colorito musicale, quando, sparite le imitazioni, le diminuzioni, i passaggi, le melisme obbligate a certi luoghi, scomparsi tutti gli altri artificî della formalistica, restasse la canzonetta melodica a più voci. Si era indotti al canto monodico per la natura stessa del processo evolutivo della musica, e la canzone del seicento è il prodotto che redime la musica dalla schiavitù della polifonia. Ed ecco un'arte che si rinnova; essa ritorna schietta, semplice e grande, grande della sua stessa semplicità mai più nè anche avvicinata ne' secoli avvenire. Se gli Italiani avessero ulteriormente lavorato su quelle basi ed avessero sviluppata la forma interiore della loro canzone seicentista, in quali altre e migliori condizioni non avrebbero essi vista al '700 la loro musica. Ma l'entusiasmo li accecò; la loro fantasia li trascinò agli eccessi del canto, nel tempo stesso in cui sempre meno curarono un efficace colorito armonico: dare un buon basso d'armonia diventò una cosa sempre più secondaria per essi, in confronto coll'interesse che tutto concentrarono nell'effetto il più esteriore e melenso della parte soprana. Essi ritennero per sè la pura melodia e lasciarono il periodo polifonico alla intuizione germanica, la quale lo ridusse e trasformò lentamente, fino a trarne una forma propria nella musica istrumentale; lasciarono la nostra bella canzone del '600 agli organisti e ai clavicembalisti tedeschi del secolo XVIII, che ne utilizzarono i temi, la ritmica e la struttura per i loro preludî, per le parti delle loro suonate, sinfonie, partite, fughe ecc. Ed essi si perdettero ad abbellire instancabilmente il loro canto, ad aggiungervi sol quanto richiedevasi pel sopravvento della virtuosità e per l'effetto tutto sensibile ed esteriore della voce. La scuola di Napoli è famosa per il male che ha arrecato in questo senso, tanto più deplorevole in quanto commesso da uomini di molto talento musicale, ai quali sarebbe bastato imbrigliare un po' la fantasia e moderare le scompostezze di una intuizione musicale viziata e gli eccessi della moda. Certo è che la nostra vecchia canzone rimase lettera morta per noi Italiani, con nostra sorpresa quando la riudiamo oggi ancor tutta bella, spontanea, fresca, il proprio fiore del bosco, per servirmi di un paragone di Wagner, che non era ancora stato strappato e portato nella sala del gran signore, per vivervi breve tempo di una vita artefatta. Ora gli è a quel fiore del bosco che noi ci dobbiamo riaccostare, là nel

prato della foresta naturale e selvaggia, per iscoprire le ragioni della sua vita, della sua rigogliosa e ineffabile bellezza, della sua fragranza incantevole, del suo aspetto vivace, sano ed energico.

***

La canzone ad una voce del secolo XVII è, col melodramma, il prodotto della Rinascenza musicale, che segue, dopo circa un secolo, il rinascimento dell'antichità in tutte le altre arti. Queste nuove specie musicali, determinate dal rifiorire del mondo della concezione pagana, si fanno innanzi con nuovi e potenti mezzi d'espressione. Il mondo antico, anche alla musica come all'architettura e alle arti figurative, non offriva che ruine, sulle quali la intuizione si esercitava più difficilmente per la musica che per le altre arti. Ad essa tramandavasi l'opera de' pensatori greci, così frammentariamente come i pochi ruderi dell'innica greca: le restava molto entusiasmo per ciò che non si poteva ricostruire e nemmanco intuire, cioè per la tragedia antica, le monodie, i cori, l'azione degl'istrumenti. Per ciò la musica entrò tardi nell'opera della Rinascenza, ma, in compenso, essa vi si annunziò con uno spirito di rinnovamento superiore. Poichè nessuna altra arte potè mostrare così rapidamente e senza oggetto di imitazione, dei prodotti che percorressero una via così propria e dissimile dalle usate, come appunto il melodramma e la canzone ad una voce.

Ma il rinnovamento della musica assestò un colpo terribile al canto polifono, e per la musica italiana la conseguenza veramente grave fu il discredito che toccò in sorte all'arte di Palestrina. Il sentimento della musica polifonica rimase affievolito. Gli scrittori dell'epoca annunciano con esagerato entusiasmo le meraviglie del *dolce stil novo*. Il fatto è, che la canzone monodica del '600, in Italia, ci fa sentire l'alito fresco e puro di un popolo uscito dalle tenebre del medio evo musicale e dagli sterpi del contrappunto. Ora non è più nella espressione collettiva, la quale risulta da una felice disposizione del materiale tecnico dei suoni, che l'artista trova piacere, bensì nell'espressione di sentimenti personali, idiopatici, che si effonde nella melodia di una voce. Ed è questo il piacere vergine di un artista nuovo alle creazioni della musica monodica, di cui resta ammaliato come di un sogno, di una scoperta inebbriante. Dire nella

musica tutta la varietà degli affetti di cui ha piena l'anima, cercare di distrarre all'esteriore uno stato psicologico nè chiaro nè tranquillo, ecco il piacere dell'artista del '600. Ma egli ha bisogno che tutto ciò avvenga in modo attraente e sia detto con forme leggiadre e perfette. Egli trova queste forme nel canto monodico e preferibilmente nella canzone: così egli redime la musica.

Vista in tal guisa, per sommi capi, la preparazione storica e tecnica della canzone seicentista, è mio intendimento, forse non inutile, di spiegare come io venissi nella risoluzione di volgere lo sguardo alla musica vocale italiana da camera del XVII sec. e poscia, dopo un esame attento e un'opera di sottile selezione, di raccoglierne e pubblicarne dei saggi.

Mi riferisco dunque, in questo mio studio, alle canzoni ed arie del '600 da me trascritte ed armonizzate dal solo basso continuo, e pubblicate dai signori G. Ricordi e C. in Milano. Nessuna di esse fu ancor riprodotta, ch'io sappia, in edizioni moderne; per cui esse sono per la prima volta offerte alla cultura e al gusto d'arte dei moderni musicisti e del pubblico: alcune poi, tratte da antichi manoscritti, io le credo assolutamente inedite.

Se in quanto dirò in appresso io ardisco di svolgere un quadro della indole di queste canzoni, non vi attribuisco soltanto un interesse storico, ma anche un carattere e un effetto pratico. Musicisti anche de' più provetti, la cui istruzione musicale è affatto moderna, ai quali io feci sentire le canzoni da me raccolte, ne furono compresi di meraviglia vuoi per la purezza e l'eleganza della linea melodica, vuoi per la forma e l'espressione del concetto poetico. Gli studenti che hanno la cortesia di interessarsi alle mie lezioni, si compiacquero d'essersi procacciati, insieme a un fine e schietto godimento artistico, una nuova istruzione in un campo poco esplorato e verso il quale attrarre l'attenzione di chi studia oggi è cosa malagevole, visto il sistema e l'indirizzo attuale degli studî nei nostri Conservatorî di musica. Profani e conoscitori, ai quali un'artista intelligente comunicò il fascino gentile di questi canti, fecero ad essi un'accoglienza tanto più sorprendente, in quanto che essi sono viziati da prodotti, nei quali, accanto al nessun gusto della forma, sono confusi in un aspetto ibrido e nauseante i termini della musica vocale con quelli della musica istrumentale, non lasciando intendere

nulla di chiaro e di soddisfacente nè per questa nè per quella parte. Ma che razza di educazione musicale è dunque la nostra in Italia, che fa sì che tali opere d'arte, le più belle della fioritura lirica musicale italiana, abbiano ad essere perdute? Perdute con isvantaggio fatale e sempre più sensibile per chi all'arte si è dedicato con serietà ed amore, massime per i giovani che studiano; perdute per i profani, la pluralità degli uomini, che all'arte domandano godimenti facili, schietti, squisiti e, ciò che oggi non è, sani. E lo studio della composizione musicale non dovrebbe procedere di là? E richiamare l'attenzione degl'Italiani sopra la loro antica musica classica, oggi che nel nostro paese è tanto in moda fare sfoggio di un gusto musicale esotico, non è egli forse dovere dell'artista italiano? Io mi son visto adunque costretto, raccolto il materiale indispensabile e resolo di pubblica ragione, a trattare questo tema, che è rimasto finora oggetto di nessuna considerazione così dal punto di vista della evoluzione storica della musica, come da quello dello sviluppo della forma. Ecco dunque a qual fine pratico io dirigo le mie osservazioni.

Poichè io ho principalmente in mira l'indole e la forma di queste canzoni, così non potrò occuparmi del valore delle nostre antiche famose scuole di canto, e per queste intendo esclusivamente le scuole italiane del sec. XVII. Ma non potrò a meno di accennarvi. Per chi vi prendesse un interesse diretto, egli è certo che risulterebbero per esse dei grandi vantaggi al confronto col loro succedaneo, la scuola napoletana del sec. XVIII, e colle nostre scuole attuali del tutto empiriche ed insufficienti. Ma l'importanza delle scuole del '600 è ben rilevante quanto allo stile che esse ebbero in vista e alle norme che stabilirono, delle quali noi abbiamo conservata qualcuna, dopo averne sciupata la maggior parte.

***

Ora, per la nostra cultura musicale moderna, l'importanza dell'antica tradizione italiana è stata quasi senza effetto e come nulla. La nostra produzione musicale lo dice; lo dicono l'insegnamento che si impartisce nei nostri Conservatorî e le fantasticherie innocenti, che passano sotto il nome di critica e di estetica musicale. In Italia si è imparato da Wagner, pel tramite dei giornali, a citare vagamente

Gluck quando si tratti di stabilire a chi si debba la composizione modello del discorso musicale drammatico; si passa da Gounod a Schubert, da Schumann a Bizet quando si abbiano a raccomandare i lirici, e si snocciola tutta la litania de' nomi celebri da Beethoven a Bach per il resto. E va bene. La nostra educazione musicale si inizia e si compie oramai sulla base della musica moderna non solo, ma forestiera. Essa domina ora la musica italiana, come questa dominò per duecento anni tutto il mondo musicale forestiero. Or bene, mentre negli altri paesi d'Europa lo studio delle antiche tradizioni artistiche nazionali è stato già da molto tempo intrapreso con grande energia e proseguito con seria fecondità di risultati e culturali e artistici, in Italia esso è stato sempre trascurato. Non si è posto mente, da noi, di quale grande anzi vitale interesse doveva essere il penetrare la essenza e le condizioni dell'arte nel periodo del suo rinnovamento e studiare le sue prime e più schiette forme. Noi abbiamo creduto soltanto tardi che una comprensione scientifica dell'arte moderna, e tale è quella dello studioso e dell'artista, dipendesse anzi tutto da una conoscenza delle fasi evolutive che l'hanno preceduta e trasformata così come ella si trova. Noi siamo rimasti incerti sul valore e sul significato dei moderni fenomeni artistici: nel mareggiare delle idee, non abbiamo nè anche oggi potuto approdare a qualche solido criterio in quanto all'accettazione assoluta di forme belle ed autorizzate, perchè ci mancavano le esperienze del passato nostro giovanile e fecondo. Gli è che nelle idee e nelle forme che hanno resistito al tempo e sono passate innanzi ai tribunali di tre o quattro secoli senza essere scosse, la fiducia s'impone da sè medesima. Ciò che è sempre è buono, dice Hegel. E nelle stesse idee moderne, che di quelle prime sono il riflesso e talora la ripetizione con maggior vernice scientifica ma minore efficacia pratica, noi non potemmo acquietarci, perchè esse alla nostra ragione facevano nascere dubbî, i quali non erano nè confermati nè distrutti da precedenti considerazioni di fatto.

Procedendo in tal guisa, la nostra arte ha vissuto e vive in una incertezza irrequieta e penosa, infeconda per gli artisti, indifferente per il pubblico. È quanto essa rispecchia dell'epoca presente. Questa nostra epoca ha come propria caratteristica il fluttuare delle idee; una impronta netta e precisa essa non l'ha, e l'arte non isfugge al-

l'azione di questo fenomeno, che assoggetta a sè tutti i prodotti del sapere e dell'ingegno. Noi cerchiamo questa che ci par quasi irraggiungibile fusione dell'antico e del nuovo, sentiamo l'imponenza della tradizione, l'energia delle tendenze e degl'istinti; la lotta violenta in cui ci dibattiamo è il destino al quale ci ha tratti il nostro desiderio delle conoscenze e del nuovo. Noi vorremmo talora giurare sopra certe forme d'arte che tutto il mondo riconosce eccellenti e vere; talora gli eccessi della nostra fantasia le negano, e noi conveniamo di poter ammettere le moderne e le antiche forme le une vicine alle altre e in nesso tra di loro. Con un simile procedimento abbiamo innestato nell'organismo produttore della nostra arte tutte le idee eccessive, di cui la nostra concezione è nutrita, e le abbiamo tolto ogni carattere: nella nostra musica, oggi, noi possiamo ammettere la confusione di ogni forma e tollerare le più marcate disuguaglianze degli stili. Or tutto ciò non è che il prodotto di un'epoca priva di carattere come la nostra, in cui la insufficienza della sana e forte tradizione ha spento ogni idealità.

Quale sarà la forza che potrà agire moderando e dirigendo le nuove idee? Non altra che la conoscenza del passato. Essa ci mostra la verità quale l'ha mandata a noi la tradizione; essa ci permette di vedere e di comprendere con l'occhio calmo ed acuito della intelligenza, ci allontana dalle frementi passioni dell'ora presente, ma ci permette di giudicarla, pure lasciando che al presente noi apparteniamo come uomini e come artisti. Essa ci fa accostare con entusiasmo il bello di tutte le epoche nelle sue forme stabili e vere, il quale bello altro non è che l'equilibrio e l'armonia delle antiche e nuove tendenze in un tutto che ha senso di umanità universale e di eterno vero; essa ci permette di colmare la imperfezione della natura umana, che fatalmente ci impedisce di comprendere la grande armonia dell'antica e della nuova concezione. La conoscenza del passato, quando illumina la mente dell'artista che ha il vivo desiderio del nuovo, gli mostra le più recondite relazioni dei fenomeni, la portata dei giudizî, la smisurata catena delle opinioni, la resistenza e la prova delle grandi idee e delle grandi forme. Egli sente con sensi assai più perfetti e più fini; egli è fatto come il padrone di un mondo di idee, nel quale egli sceglie, sicuro di sè, con un puro ed alto intelletto; in questa sapienza è la ragione, è il segreto delle grandi manifestazioni dell'ingegno e della maturità della creazione artistica.

La constatazione del vero valore dell'opera d'arte del passato è per noi necessaria, se vogliamo stabilire con sicurezza il valore dell'opera d'arte del presente. Non solo, ma noi possiamo e dobbiamo resistere a certi errori, rafforzare certe verità al lume della storia e dei fatti. Solamente un popolo che conosca il suo passato artistico e sia in grado di apprezzarlo convenientemente, può rappresentare una qualche parte importante nel movimento artistico del presente. Ma questo popolo, per ora, non sono gl'Italiani. Agli artisti nostri mancano gli elementi puri e radicali del passato musicale italiano. Bene diretta e feconda sarà la cultura che saprà loro arrecarli.

***

Ho esaminato molti e molti libri di canzoni e di arie italiane del sec. XVII. Ma prima di rendermi conto esatto della sensibile varietà che vi si incontra, sia in fatto di applicazioni tecniche del materiale dei suoni o di tentativi di espressione, ho voluto raccoglierne, con uno sguardo gettato a qualche distanza, il carattere generale. Io lo confesso, queste canzoni sono, in gran parte, ingombrate da densi vocalizzi, i quali tolgono ad esse e fluidità ed espressione. La virtuosità dei cantanti ha vinto la mano del compositore: molte cognizioni si richieggono a ben cantare quelle arie in modo da toccare ogni effetto della musica, senza nuocere alla intelligenza delle parole, che è quel che i musicisti vogliono sia rispettato. Vi ha un curioso contrasto fra la teoria e la pratica nella lirica musicale in principio del '600. I maestri hanno immaginata una maniera di cantare, che essi ritengono s'avvicini alla declamazione naturale, solo maggiormente sensualizzata dalla simultanea presenza dei suoni musicali; ma hanno poi, in pratica, talmente caricata la cantilena di passaggi o vocalizzi, che tutta la pretesa naturalezza della declamazione musicale ne rimane distrutta. Tuttavia io ho voluto persuadermi se, in mezzo a tale quantità di canti obbedienti a una fantasia indisciplinata o ai capricci della tecnica, vi fosse l'opera geniale del poetico musicista del sec. XVII. E le mie ricerche non sono state infeconde. Potrei presentare maggior numero di canzoni, le quali per ogni rapporto, per l'invenzione e l'eleganza della melodia, per il sentimento che vi trascorre e per l'ottimo sostegno del basso d'armonia, sono

vicine al nostro modo di sentire; ma ho preferito impormi un grande rigore nella selezione, ed ho voluto che la raccolta mia, in cui ne compresi solo ventitrè, fosse caratteristica e rispecchiasse un gusto d'arte assolutamente degno della nostra attenzione per ogni rispetto.

Dal risultato delle osservazioni fatte circa queste canzoni si può dedurre se e quale importanza esse abbiano per l'avvenire della musica in Italia e più specialmente di quella da camera, se il nostro passato artistico, anche nel campo della lirica musicale come in ogni altro, sia degno di essere studiato, se non sia forse avvenuto questo: che noi abbiamo creduto di operare da artisti, ignorando la tradizione e disprezzandola costantemente, ed abbiamo spinto la educazione musicale sempre verso la nuda modernità, senza regola nè fine, abbandonandoci a tutti gli eccessi della fantasia, a tutte le volgarità della imitazione e ripudiando l'antico, che è nostro bene nazionale comune, finchè questo oggi si è vendicato e non ci permette più di essere artisti e di creare tranquilli e sicuri se non istudiando quelle produzioni che noi, nulla sapendone in verità, credevamo inutili e morte.

La musica vocale si è, in ogni tempo, proposto di esprimere la parola e il sentimento. Fu questa un'aspirazione naturale, una istintiva proprietà dei suoni, i quali, giunti che siano alla coscienza umana, vi apportano dei moti dell'anima o vi traducono idealmente delle qualità materiali dei fenomeni. Anche nel canto liturgico del '500 vi ha, sì nel dettaglio come nel tutto, una giusta tendenza ad attenersi al senso della parola: e nel madrigale la imitazione delle sensazioni espresse nei versi o l'espressione del loro significato è evidente in molti casi; nel mottetto alcune parole, preferibilmente quelle che si prestano alla pittura musicale, sono rese colla forma melismatica sì, ma le melisme hanno senso e sono giustificate. La musica, quando sia determinata dalla parola, ha la possibilità di agire sul sentimento mediante rappresentazioni.

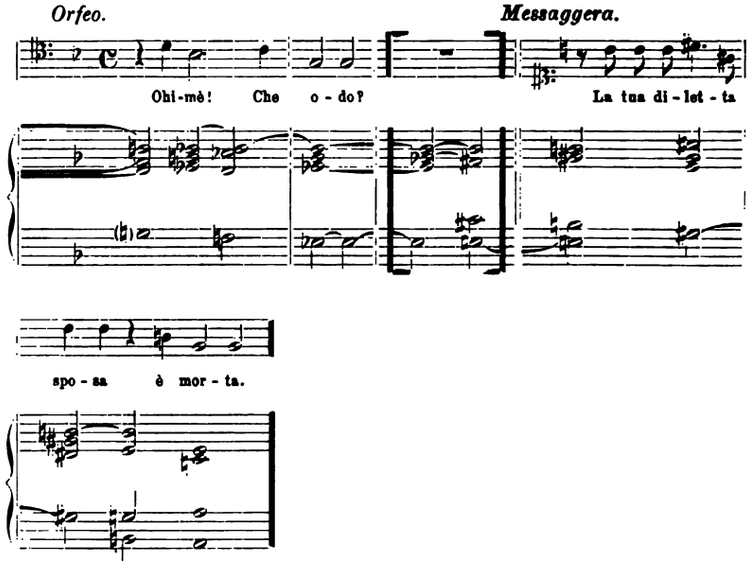
Ora, raccogliendo il nostro sguardo sull'epoca artistica speciale che ci preme di caratterizzare e nella quale si individualizza un prodotto schietto, una forma particolare della musica, vediamo in qual misura la musica italiana da camera del seicento, essa che per prima aspira alla libera espressione del sentimento, vi corrispose e corrispose alla espressione delle parole. Al tempo istesso cadranno naturali ed opportune alcune considerazioni sulla forma musicale propriamente detta.

Ciò che in alcune di queste canzoni stupisce è la sicurezza con cui è raggiunta la pittura di sensazioni miste, delicate e difficili da colpirsi, con una così grande semplicità di mezzi e con una intuizione così perfetta della natura. Ma si dirà ciò naturale in artisti, le conoscenze dei quali erano limitate e che, nuovi agli effetti della musica monodica, avevano per sè il gran vantaggio che ad essa per la prima volta, dopo lo sviluppo della musica polifonica occidentale, si dirigeva l'interesse dei dotti e dei profani. Ma questo criterio è falso; perchè, prima di tutto, nel secolo XVII le conoscenze circa l'armonia, il canto e la composizione erano estesissime, come sa chi ha in pratica le opere de' maestri di Firenze, di Roma e di Venezia; poscia perchè il pensiero de'maestri esprimevasi con un'arditezza, un entusiasmo e una coscienza superiori, che non si riscontrano ne' periodi più moderni. Certi ardimenti nella modulazione musicale vivamente colorita, ma rispondente alle modificazioni di certi stati d'animo, come notansi, ad esempio, nella musica del Monteverdi, ci destano sorpresa. Si osservi il seguente passo dell'*Orfeo:*

Messaggera.

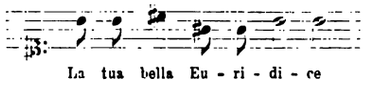
A te ne ven-go Or-feo, Mes-sag-ge-ra in-fe-li-ce di

ca-so più in-fe-li-ce e più fu-ne-sto. La tua bel-la Eu-ri-di-ce.



In questo caso, dalla quarta all'ultima battuta è un succedersi di modulazioni così calde, contrastanti, nutrite, che dipingono meravigliosamente il cambiamento delle sensazioni. Per il genio, la sicurezza e l'efficacia con cui, in questo brano, il maestro tratta la situazione drammatica, la esposizione del disegno melodico e i coloriti dell'armonia, pochi esempî musicali moderni possono stargli a lato, ma superarlo, credo io, non lo può nessuno.

Gli è piuttosto che a quei musicisti una tale semplicità rappresentava già una forza di colorito, che noi non sentiamo sempre, perchè altri toni più contrastanti e più acri la hanno sostituita. Ma noi stessi troviamo ardito e bello il passo del Monteverdi. Che faremmo in una situazione identica? Potremmo lavorare l'esteriore di quella forma d'espressione, ma nella sua sostanza melodica e armonica non avremmo nulla da modificare, perchè essa soddisfa pienamente il nostro sentire musicale moderno. Che più? Vi ha nel passo del Monteverdi la forma primitiva, la madre di una idea musicale del più moderno fra i compositori:



essa appare caratteristica nel « *Lohengrin* » del Wagner, e l'antico sapore, l'antica sobrietà non ha nulla da invidiare allo sviluppo moderno. Ma anche agli artisti moderni certe sensazioni ingenue domandano un impiego adeguato ed analogo del materiale dei suoni, ed allora noi dobbiamo confessare di non potere più nulla in un'arte, che per noi pare abbia esaurite le forme della schiettezza e della semplicità.

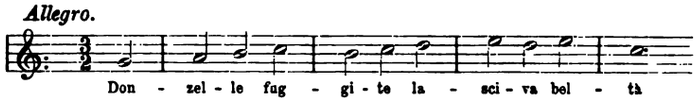
Si consideri la seguente canzone di Francesco Cavalli, che io trassi da un manoscritto del XVII secolo che si conserva nella Biblioteca del Liceo musicale di Bologna (1). La poesia è ancora di concetto, ma siamo lontani dalla maniera barocca del Marini; la forma è limpida e serrata; l'agile ritmica del verso è per sè stessa un elemento musicale importante:

Donzelle fuggite
lasciva beltà.

Se un lucido sguardo
vi penetra il cor,
fuggite quel dardo
del perfido amor,
che insidie scaltrite
tramando vi va:

Donzelle fuggite
lasciva beltà.

Il Cavalli ha fatto del motivo poetico principale il tema conduttore della sua canzone. Eccolo:

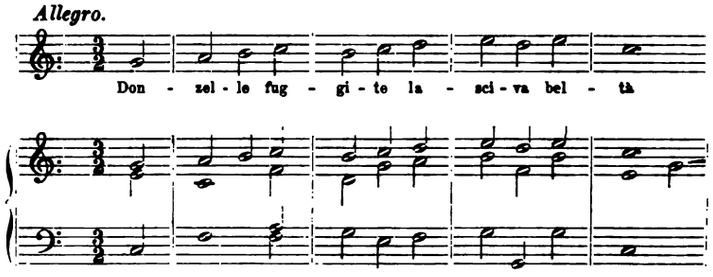


Questa esortazione, alla quale la poesia lascia un carattere freddo, acquista un colorito tutto speciale mediante la musica. Anzi è questa che le arreca un'impronta più accentuata e, mentre attenua la parte intellettuale del sentimento che vi si manifesta, eleva il momento poetico a propria espressione del sentimento: essa marca ancora di

(1) Ringrazio la spettabile Casa G. Ricordi e C. di Milano, che mi ha gentilmente concesso di riprodurre dei saggi delle *Canzoni ed Arie del XVII secolo*, tratte dalla raccolta che io ne ho fatta ed essa ha pubblicata.

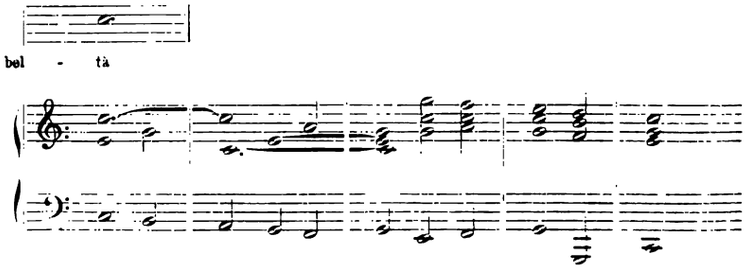
più l'agilità ritmica dei versi e la pone in maggiore analogia col senso della idea principale; ritmo e senso vengono rispecchiati dal fluente pensiero musicale; la musica vi aggiunge, in fine, un colorito ingenuo e carezzevole che nella poesia appena si nota.

Armonizzando il tema suesposto, sotto il quale l'autore ha scritto un semplice basso continuo non numerato, si ha:



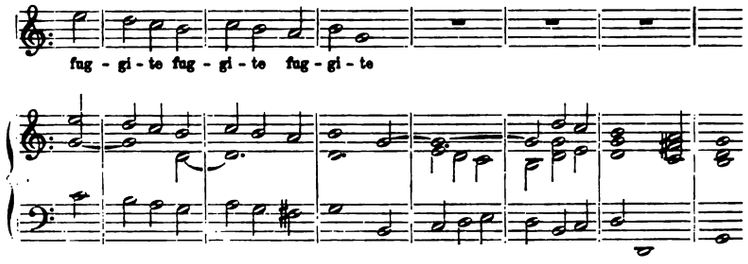
Non è bello e naturale il crescendo della espressione sino alla parola *lasciva*, la quale, siccome, dopo la parola *fuggite*, è la più importante, viene anche ad essere la più rilevata? Notisi il salto di *terza* alla cadenza, che è elegantissimo e affatto moderno. Esso costringe a collocare sotto al *mi* del canto apparentemente l'accordo di $\frac{3}{6}$ mentre, in realtà, il *mi* è trattato come appoggiatura di *re*, e quindi vi si colloca sotto l'accordo di *sol*, rendendolo deciso e sensibile colla percussione della *settima minore* nel quarto precedente della battuta.

Al clavicembalo, od altro istrumento *solo* (poichè tutte le canzoni di cui mi occupo nel presente studio sono scritte col solo basso continuo non numerato), oltre l'accompagnamento del basso generale, sono assegnati tre ritornelli (che possono considerarsi anche come costituenti un unico ritornello caratteristico) del tipo seguente:

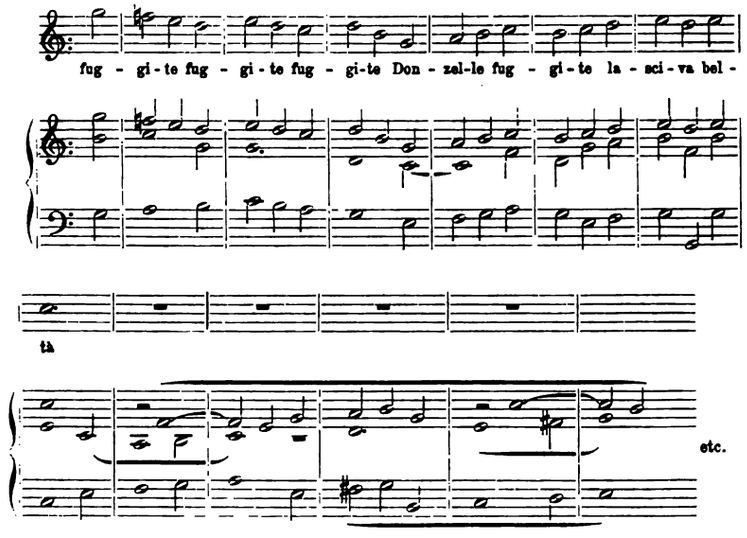


Questo brano è ripreso alla *quinta;* maggiormente sviluppato, dopo la cadenza nella *tonica*, divide, come proprio e completo ritornello, in due parti e chiude la canzone.

Il movimento del tema principale, intanto, riprende in maniera efficace:



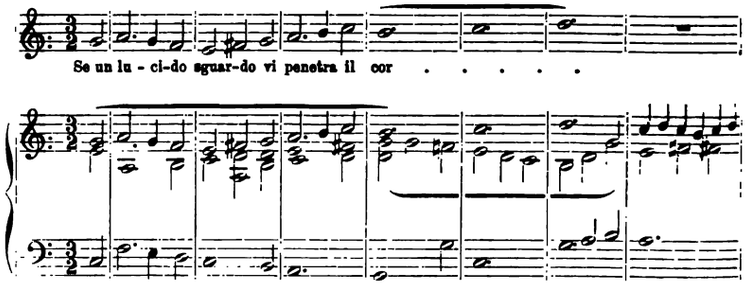
e prepara così e chiama molto naturalmente l'entrata del primo tema medesimo:



il quale, con magistrale unità di forma, costituisce così il breve epilogo della canzone. Si noti l'espressione ingenua e pittoresca della ripetuta parola « *fuggite* », espressione trasportata, conforme al vero, in una idealità affatto felice.

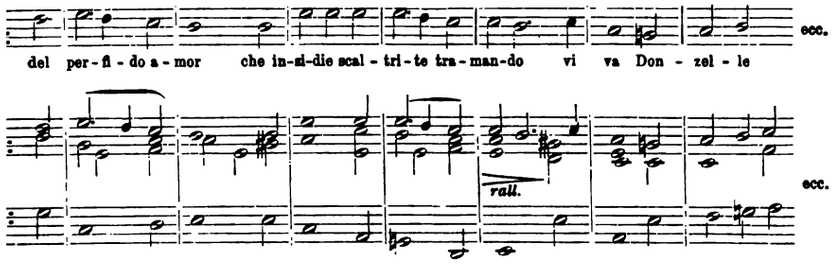
La prima parte della canzone forma così un tutto finito e conchiuso dal ritornello. — Come si sa, predomina anche in questi canti una struttura, che è comune alle epoche musicali moderne; essi finiscono colla prima parte che si ripete dopo la seconda. — Il ritornello contribuisce all'unità della forma e del carattere. Non bisogna domandar troppa espressione a questi brani di basso continuo, per quanta cura si metta nell'armonizzarli: ve ne ha quanta ne comporta un passo di clavicembalo di Sebastiano Bach, di cui sono il modello tipico.

Più calma e sentimentale è la seconda parte. La musica asseconda uno stato d'animo alquanto modificato. E mentre nella prima parte essa temperava la serietà della esortazione con linee e toni assolutamente vivaci e quasi scherzevoli, ora insinua elementi serii e malinconici. Anche il tempo dovrebbe essere qui, a mio parere, un poco meno mosso. Osservate questo tema:



Lo stesso registro, a cui la voce è discesa, vi rappresenta la calma, la parte intellettuale del sentimento, con la quale viene giustificata la esortazione dianzi espressa in modo così rapido ed assoluto. Il passo

è semplice ma efficace, perchè colorisce perfettamente la parola adoperata con senso tra l'ironico e il sentimentale. Il movimento caratteristico del motivo principale è ripreso, e la frase discende con questa morbida ed elegantissima voluta



sino alla cadenza in *la minore*, la quale raccoglie e libera nuovamente il tema iniziale della canzone. L'impiego delle settime *di posta*, nella seconda e nella quinta battuta, contribuisce all'elegante colorito della nuova frase, e se la voce specialmente insiste con dolce espressione sulle parole « *Che insidie scaltrite tramando vi va* », rallentando un poco alla cadenza, vi ottiene una grande efficacia. Ciò che predispone così bene l'attacco del tema iniziale, dopo la cadenza in *la minore,* è l'accorta sua preparazione. Già quella ripresa era riuscita di gradito effetto nella prima parte; ma ora il medesimo tema giunge al nostro orecchio con ben maggiore intensità. La ragione è questa: fra l'accordo di *la minore* e quello di *fa* (l'accordo di attacco) si frappone l'accordo di *do,* che è relativo maggiore del primo accordo ed è ad un tempo l'accordo di *dominante* del secondo: la relazione armonica è dunque tutta fra un gruppo di consonanze che, perciò, risulta dolcissimo. In questo caso la musica, commentando la parola o la sensazione che da essa emana, si fa l'interprete di tali delicatezze sentimentali, che sfuggono all'espressione della poesia.

Ripetuta così la prima parte, la canzone si chiude, come abbiamo detto, con la ripresa del più lungo ritornello. In così poche linee, in così poche note non era facile dire sì variamente e con tanta unità di concetto e plasticità di forma. La melodia è attraente, di pura e perfetta costruzione; il periodo musicale non potrebbe essere più plastico; ciò conferisce un'efficacia al tutto musicale, e la canzone la mantiene, in effetto, anche se spogliata delle parole. Ma la efficacia superiore di questa musica sta nella correlazione tra essa e la poesia e, anche più particolarmente, fra il tono musicale e l'accentuazione della parola e del verso. Si osservi l'espressione caratteristica di certi accenti della poesia come, ad esempio, nelle parole:

che insidie scaltrite

e la veste musicale che esse hanno ricevuta; si rimarrà sorpresi, quando una voce educata interpreti rettamente ciò che i suoni contengono, della bellezza e della verità di cotesti accenti, della giusta applicazione dei diversi registri del soprano, dalle quali proprietà risulta un che di triste, di meditato e di serio che fa impressione e si rileva assai dal resto. Ai versi non è fatto mai il minimo sforzo: anche musicati, essi scorrono rapidi e fuggevoli, mantenendo esattamente gli accenti naturali e linguistici sulle sillabe. La tecnica, la formalistica musicale non si trova qui in nessun contrasto colla espressione dei concetti, ma vi si acconcia, vi si piega, vi si subordina, e però l'idea musicale rimane assolutamente bella come canto e la linea melodica ha consistenza propria. Nè anche l'armonia soffre mai costrizione di sorta; essa non potrebbe muoversi con maggiore naturalezza e coerenza. Questa canzone risulta così come un tutto armonico perfetto: vi ha un esempio di ciò che può chiamarsi musica sana e piacevole, qualità non rare in quest'arte al secolo XVII. Mentre prima, colla forma del madrigale, vigeva come principio dell'arte, che il periodo musicale fosse indipendente dal senso delle parole, ora è alla fusione intima dei due elementi che tendono gli artisti. Ma sopra ciò insisto io, che questa fusione, come in molti altri casi si può vedere, non altera il valore della musica considerata in sè stessa, il quale è così, ad un tempo, indipendente ed assoluto. Togliete le parole ed eseguite la canzone sul clavicembalo; ne risulterà un preludio, una toccata, uno scherzo nel genere usato in ispecie dai settecentisti tedeschi, i quali indubbiamente utilizzarono all'uopo la canzone italiana del seicento.

Se si confronta questa canzone con qualche aria o canzone dei primi maestri di Firenze, nell'epoca della riforma musicale, si resta sorpresi del progresso che ha fatto la musica da camera, che è, in sostanza, il progresso della forma. L'artista si sente sicuro nel disegnare la melodia; egli stende a tutto suo agio la linea del canto, toccando spontaneamente e con effetto le note buone e i diversi timbri della voce. È affatto moderna la maniera ond'è immaginata la struttura della canzone, è affatto moderno il sentimento che vi scorre per entro, ma se si vuol essere giusti, bisogna convenire che è precisamente a quei primi maestri (come si può vedere nel Peri e noi constateremo nel Gagliano, nel Ghivizzani e nel Marini) che è dovuta

tale perfezione della forma puramente musicale associata all'espressione del canto, al senso della parola ed alla giustezza dell'accento. Si può dire che ciò che il Caccini aveva espresso nella prefazione alle *Nuove Musiche*, ciò che Ottavio Durante e Gio. Battista Bovicelli avevano scritto, l'uno nelle *Arie devote* (1608), l'altro nelle *Regole, Passaggi di Musica* (1594), servì di regola a tutti i compositori che seguirono, da Monteverdi a Scarlatti. Se non che, presso que' maestri, al principio del XVII secolo, i sentimenti idiopatici personali, più proprî della canzone, non avevan ancor trovata liberamente e decisamente la via di manifestarsi nella limitazione che occorre alla lirica. La loro fantasia non vi si potè contenere: essa non era soddisfatta nel carattere soggettivo dell'elemento lirico, essa amava troppo i conflitti delle passioni, i sentimenti contrastanti. Anche la musica sentiva la medesima aspirazione delle altre arti della Rinascenza, cioè il desiderio della viva rappresentazione, e, sottraendosi alla sfera della lirica, che di una rappresentazione era incapace, passava addirittura al dramma. Oppure per essi, che non tenevano ancora ben saldi i risultati della evoluzione della forma melodica continuata, la quale permette la diffusione unitaria del pensiero musicale, la lirica valse come una recitazione in musica in quello stile che si disse *rappresentativo,* o come una miscela di brevi periodi, brevi cantilene presto cadenzate e non sempre in nesso tra di loro. Era deficienza nella ricognizione della forma. Si hanno pochi esempî, veramente buoni, del Peri, del Caccini, del Gagliano e del Monteverdi; e nelle rispettive canzoni non vi ha tuttavia il dominio deciso ed il rilievo di un ritmo unitario. Fra questo periodo e l'altro assolutamente degenerato, in cui la canzone appare come un pretesto pel succedersi, dopo poche battute del tema iniziale, di continui vocalizzi ed abbellimenti, vi ha il periodo medio, che io fisserei dal 1620 sino alla fine del secolo XVII, nel quale la lirica musicale italiana mostra esempî della sua fioritura più bella, incomparabilmente più bella che in ogni altra epoca anteriore o posteriore. È allora che è possibile rinvenire nella canzone italiana le traccie, in verità troppo rare, di un fatto ben singolare; e cioè, che il compositore si mostra preoccupato di sviluppare il lato interiore della forma della canzone e possiamo anche dire, in un amplissimo concetto in cui comprendiamo le prime rudimentali forme di canzoni

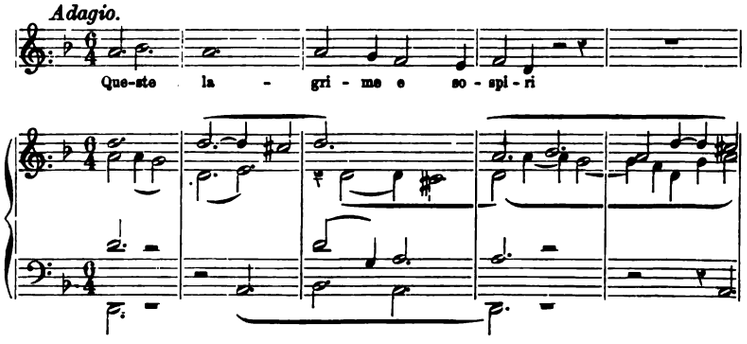
popolari del 1200, la forma interna della canzone popolare. Ciò avviene per opera di pochi eletti compositori, i quali seguono i precetti della scuola di Firenze. Il Cavalli è certamente fra essi, e la sua canzone è un documento prezioso per la storia evolutiva della forma musicale. Ma, dissi, le traccie di questo fatto son rare. Molti altri pur buoni ed eccellenti compositori, tra i quali Alessandro Stradella, si dedicano ad arricchire la forma dal suo lato esteriore: una enorme maggioranza delle canzoni del seicento si mostrano sotto questo aspetto. Questo indirizzo ha origine nelle scuole di canto: quasi tutti i compositori sono ancora maestri di canto; essi si adoperano a caricare la melodia con infiniti artificî, con vezzi e civetterie; vi sono i virtuosi che sanno ottimamente cantare e gli ascoltatori e i protettori che si onorano di preferirli; per cui, dimenticando la forma interiore, che colla espressione è in nesso continuo ed è tutt'uno, si rincorre costantemente l'effetto esteriore. Si gira colla musica attorno all'oggetto dell'espressione, accarezzandolo, e di lui si dà tanto come nulla, finchè ciò diventa legge colla scuola di Napoli. Se io, dunque, ho scelto le mie canzoni ed arie da questo periodo di mezzo del secolo XVII, è perchè appunto vi trovo ancora la possibilità di mostrare in quale buona via si era, per un istante, messa la musica da camera italiana eccezionalmente presso taluni compositori. E qui noi c'incontriamo in eccellenti composizioni, nelle quali si può dire che il mondo del puro materiale dei suoni, così infinitamente vario e pieno di contrasti d'ogni specie, rispecchia la varietà infinita del mondo delle sensazioni.

Vi sono sentimenti di dolore e di sdegno, in cui si insinua il gaudio che si prova nel destare interesse in chi si desidera condivida il proprio sentimento. Questa disposizione d'animo armonica, la quale lascia trasparire anche un sentito godimento, è espressa nell'*aria di Erodiade* che ho tolta dal *S. Giovanni Battista*, un Oratorio di A. Stradella (1). Quest'aria è fra le poche del maestro, nelle quali sia espresso un sentimento doloroso e terribile: destare colla preghiera il sentimento della pietà e dello sdegno. Il carattere di una simile composizione offre per sè stesso un terreno fecondo per

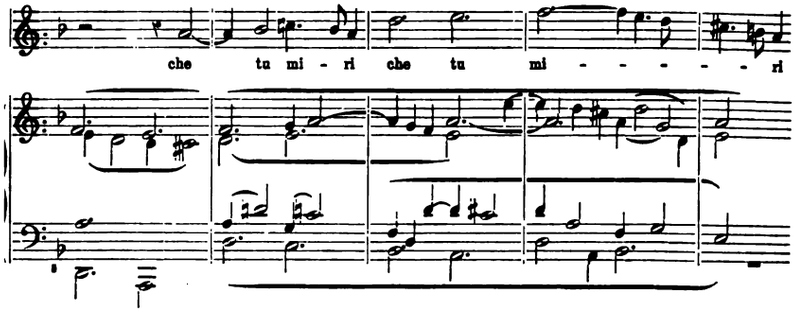
(1) *Partitura S. Gio. Batta. Oratorio del sig. Alessandro Stradella a 5 con stromenti.* Ms. del sec. XVII (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).

la musica. Anzi tutto, la doppia espressione, il colorito e le gradazioni degli accenti che la caratterizzano a seconda dell'oggetto della preghiera, dell'animo al quale si dirige e della natura di chi prega, vengono ad avvicinare di necessità una tal copia di sensazioni miste, di circostanze favorevoli, dalle quali la musica può trarre un eccellente partito.

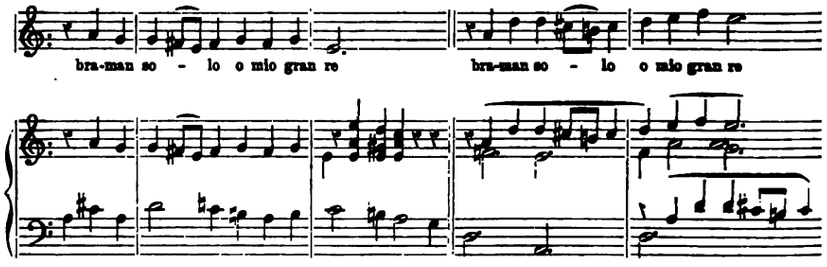
Già nella introduzione di questa preghiera il movimento interrotto, formato dalla melodia e dal basso, ci dipinge i sussulti di un'anima commossa, che sta tuttora incerta fra il timore e la speranza; esso ci offre come l'idealizzazione musicale del momento in cui il dolore e lo sdegno stanno per avere lo sfogo delle lagrime: a questa espressione ancora contrastata, che ancor non trova liberamente la via d'uscita, contribuisce la ritmica risultante dagli accordi formati sui tempi deboli della battuta musicale e la scossa prodotta dalle note ritardate dell'armonia.



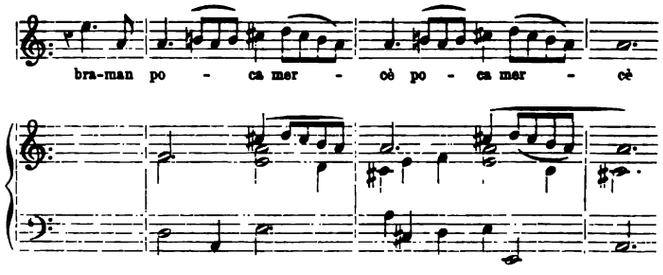
Alle parole « *che tu miri* » un raggio di speranza scioglie dall'anima accenti meno depressi e più arditi



e la melodia diventa piana e fluente, poichè essa ha trovato, come il pianto, la sua via. Nel corso della composizione, è un alternarsi e un confondersi di questi contrapposti sentimentali, i quali però insieme concorrono a mantenere una disposizione d'animo unitaria. Ma da questa miscela molto ne avvantaggia la musica. La dolce e funesta preghiera ha momenti, nei quali da così fini coloriti scaturisce un'intima attrattiva, e il suo segreto consiste nella combinazione del sentimento del dolore con quello del trionfo e del gaudio. Nella frase



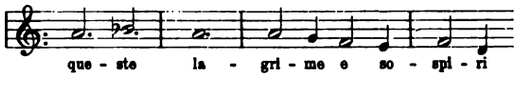
e nell'altra



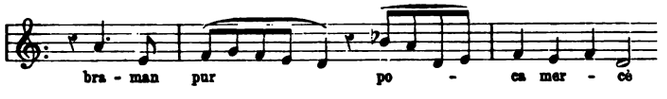
c'è quasi il presentimento di una gioia, verso la quale si aspira ardentemente non senza il richiamo a una situazione d'animo pur sempre penosa. E ciò è vero. Il malinconico, il meditabondo tende a trovare un piacere naturale nella sua stessa mestizia, sia essa fasta o nefasta. Il linguaggio musicale può fondere questi elementi disparati ed opposti e disporre, in conseguenza, di una efficacia speciale a base di mezze tinte, di sfumature e di accenni, che sorvolando raccolgono insieme le espressioni dolorose, sinistre e gioconde. Lo Stradella è felicemente riuscito in una sì fatta composizione di coloriti.

È questo equilibrio che sopra tutto è importante, poscia lo è l'equilibrio fra la tecnica e l'espressione, che in questi musicisti italiani del seicento offre modelli, forse insuperati, a tutto il mondo musicale. L'assenza di qualsiasi ingrediente superfluo del canto è tanto più rimarchevole, in quanto che si tratta di un autore, il quale, in generale, ne abbonda. Le poche melisme che qui vi sono, eseguite secondo il loro significato, hanno una importanza melodica ed espressiva rara sotto questa forma in Stradella, poichè delle arie di questo autore che io conosco, poche vanno esenti da vocalizzi densi e per molte maniere insignificanti. Le stesse melisme che trovansi in fine di quest'aria, manifestano una bella combinazione dell'elemento tecnico del canto con quello dell'espressione. I nostri vecchi maestri avevano saputo trovare un'armonia anche in ciò.

Ancora una osservazione: la commozione espressa in quest'aria, dal tema che si annuncia già finito in precedenza, è tuttavia compresa in un crescendo continuo: dai primi accenti supplichevoli, rotti dal singulto, alla melodia più semplice e scorrevole, la passione ha campo di completarsi, come la musica ha campo di *diventare*. Certo, il caso presente può essere, anzi deve essere considerato dal punto di vista del dramma, al quale in realtà appartiene; e qui è la situazione che ha inspirato l'artista, più che la parola; poichè la parola non poteva che accennare il sentimento, così la musica ha oltrepassata di gran lunga l'efficacia che avrebbe avuta, una volta che si fosse limitata ad essere l'interprete de' sentimenti espressi nei versi. Essa lo ha fatto ponendosi rimpetto alla situazione drammatica, e così ha potuto raccoglierne il pensiero dominante in una forma chiaramente determinata ed unitaria. Se si confronta il tema iniziale dell'aria



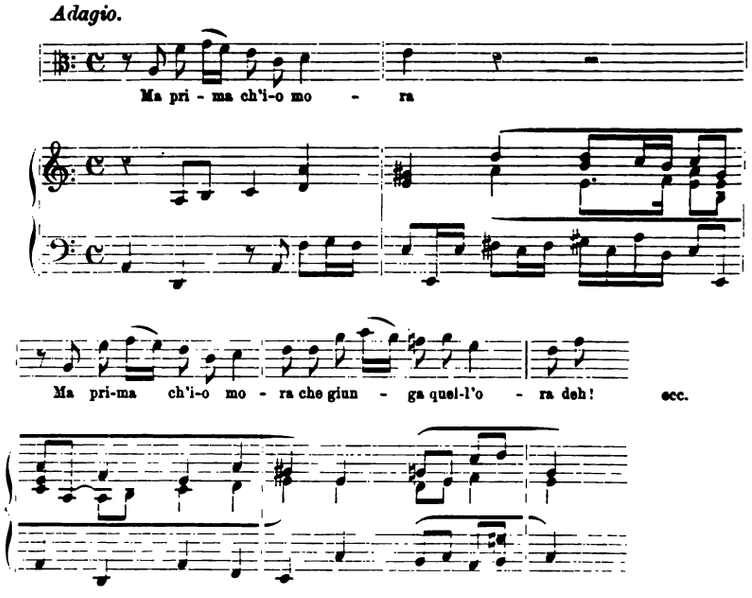
con la frase spezzata della chiusa



si vede quale felice unità di melodia e di sentimento sia raccolta tra i due limiti estremi della canzone, dopo aver lasciato che nella

parte di mezzo si effondano le modificazioni de' sentimenti. Tutto ciò è vero sì nella natura come nell'arte; tutto ciò sapevano trattare, ed erano i primi, i nostri musicisti del seicento con mano sicura e maestra. Essi erano ad un tempo tecnici perfetti e veri poeti della musica.

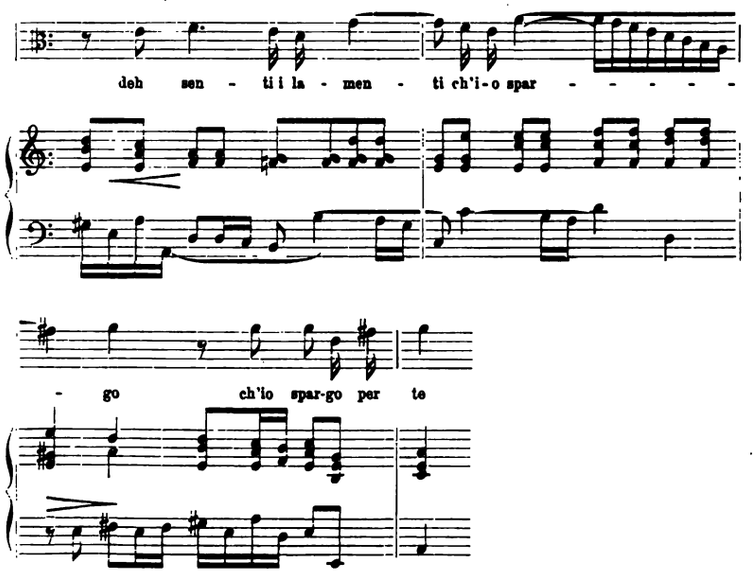
Anche nell'aria di Alessandro Scarlatti (1) sono idealizzati sentimenti misti con prevalenza del sentimento dell'amore. Vi si intende a destare l'interesse, la commozione dell'oggetto amato, ma è pur essa una preghiera, la preghiera di un'anima affranta, perchè le sia concessa l'effusione del dolore. Vi ha tuttavia maggior carattere elegiaco; il lamento riceve prima una espressione commovente ma profondamente ossequiosa, i suoi accenti sono velati. Si noti come piena d'aspirazione e di passione è la melodia del tema iniziale (l'aria è scritta originariamente per Contralto, in *la minore*).



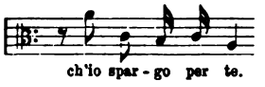
col salto pittoresco alla *sesta minore* superiore: essa ricorda il tema principale del *Tristano* di Wagner. — Il calore dell'anima si ac-

(1) In: *Cantate ad una voce di autori diversi.* Ms. del sec. XVIII (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).

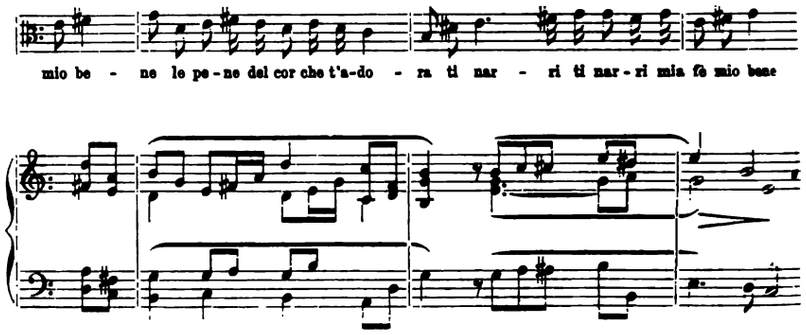
centua col progredire della composizione, le delicate mezze tinte si rincorrono, e, prodotta dal lavorìo intimo di elementi musicali contrastanti, mostrasi alla superficie l'espressione mista di dolore e di rassegnazione serena, che è il carattere essenziale di questa canzone. Progredendo analogamente alla sensazione, il tema risolve nel salto di *settima maggiore*, cioè in uno sfogo doloroso e appassionato,



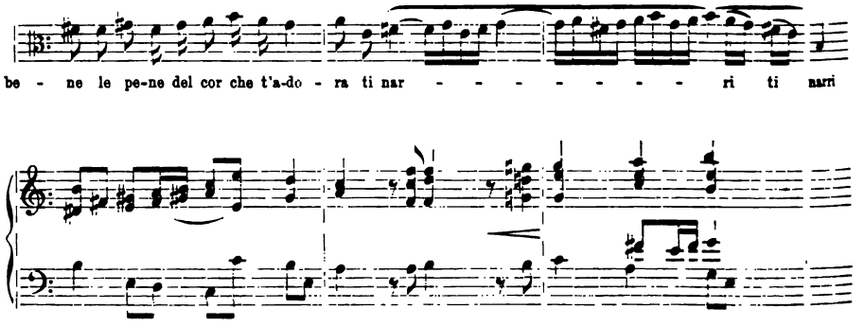
e subito dopo, la seconda volta, nel salto di *sesta minore* inferiore



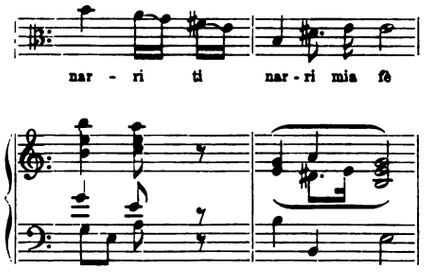
Questa figura, nella quale è frequente il passo immediato alla *sesta* e alla *settima*, è caratteristica nell'aria di Scarlatti: vi si raccoglie una espressione che si individualizza come un sentimento idiopatico personale, dal quale emana ancora il colorito speciale che riceve la musica. Dopo questo sfogo estremo, appare un sentimento più mite, quasi una nota serena e lieta in mezzo agli accenti di dolore, e la musica ce la dipinge così:



A pensar giusto, poichè sì nella natura come nell'arte la manifestazione della pura gioia o del puro dolore perdurando stanca presto, così qui, nella lirica musicale, non è altro che trasportato un tratto finissimo di quell'armonia e di quella compensazione, che la tecnica dell'arte rispecchia appunto dalla stessa vita psichica. Nell'uno e nell'altro campo vi sono questi contrasti e questi equilibrî armonici che all'arte sopra tutto, quando riescono, assicurano effetti forti e nobilissimi. La mescolanza di questi diversi piccoli contrasti o fasi passionali in una disposizione d'animo unitaria, provoca nella musica il meglio di ciò che essa può dare, e il passo su esposto lo dimostra. Esso risolve ancora nel carattere elegiaco, che è predominante nell'aria di Scarlatti, e dopo il crescendo della frase

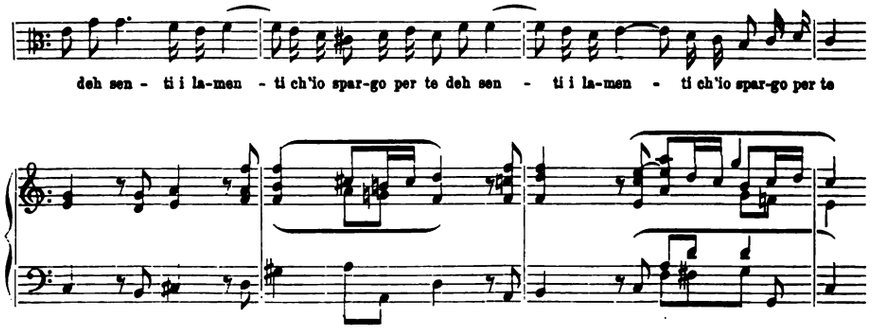


ha la sua conchiusione in questo passo che è la quintessenza della nota dolorosa,

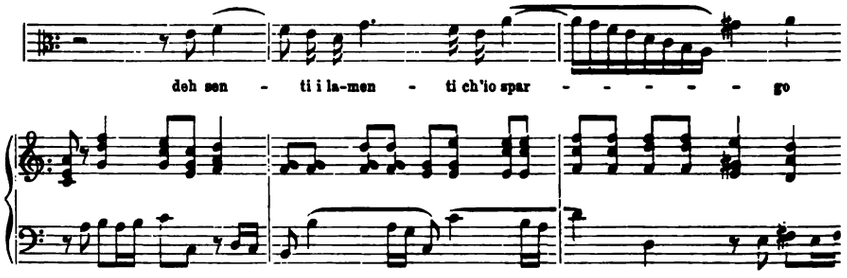


Senza la progressione, grado per grado, di quelle melisme significative di gioia e dolore, l'effetto di questo sfogo non era ottenibile, dato il carattere dell'aria, e le melisme stesse, eseguite a seconda del significato che hanno, sono piene di giusta efficacia.

La forma di quest'aria è sostenuta assai, ciò che avvien sempre trattandosi di composizioni serie di A. Scarlatti. Nel cantarla, l'artista intelligente dovrebbe curare una esatta ed energica espressione del *crescendo*, per preparare e raccogliere tutta la grande commozione, non già depressa, per quanto profondo sia il dolore, ma viva, calda ed entusiastica, che è nelle parole: *ti narri mia fè* della battuta finale. Il ritornello insistente e così pittoresco non stanca, perchè tiene unita innanzi al nostro sentimento l'espressione e il carattere della melodia. Il basso è scritto in contrappunto colla voce; egli le conferisce nuovi aspetti e coloriti mediante la varietà delle combinazioni. Ond'è che il canto, nelle sue linee melodiche, ripete costantemente la sua vitalità dal basso, come si rileva dal brano seguente



oppure dall'altro:



Quest'aria potrebbe fornire il tipo per una specie di musica elegiaca, la quale, se anche eseguita da istrumenti, dovrebbe produrre un grande effetto ed avrebbe ciò che manca oggi al genere della musica istrumentale, l'unità. Anche gl'Italiani accolsero da principio la specie lirica nella loro musica istrumentale; lo prova ciò che si compose dalle fantasie di Andrea Falconieri alle sonate di Domenico Scarlatti; ma poi che, in fondo, essi non curarono gran fatto il periodo istrumentale e vi preferirono gli artificî del canto, così la canzone e l'aria passarono, nella lor freschissima forma, ai musicisti tedeschi, senza che fosse possibile agl'Italiani di dare un genere di musica istrumentale loro proprio, ciò che, coltivando questa forma, sarebbe certo avvenuto. Essa aveva il vantaggio di una espressione più unita, meno elaborata e però ancor meno convenzionale, che non sia quella, che noi oggi conosciamo come forma della musica istrumentale tedesca.

L'aria di A. Scarlatti è la perfezione stessa del periodo musicale. Essa è stata tutto per la formazione dello stile di uno de' maggiori musicisti tedeschi. Händel temperò la innata ruvidità sotto il cielo sereno d'Italia, e le arie di Scarlatti restano a ricordare come il maestro di Halle non sia altro che un suo degno prosecutore. Se i nostri musicisti italiani, fin dal XVIII secolo, si fossero lasciati commuovere dalle concezioni significative, invece che dalle applicazioni tecniche, dell'aria e della canzone del seicento, a quali risultati meravigliosi non sarebbero essi giunti! Ma già con lo stile di A. Scarlatti era vicino il pericolo di trasmodare nell'impiego del contrappunto e negli abbellimenti; il gusto dell'epoca che seguì volle che ciò avvenisse. Ciò che è certo è che la nostra lirica odierna non ha sentito per nulla l'effetto di tale purezza e plasticità di melodia, di

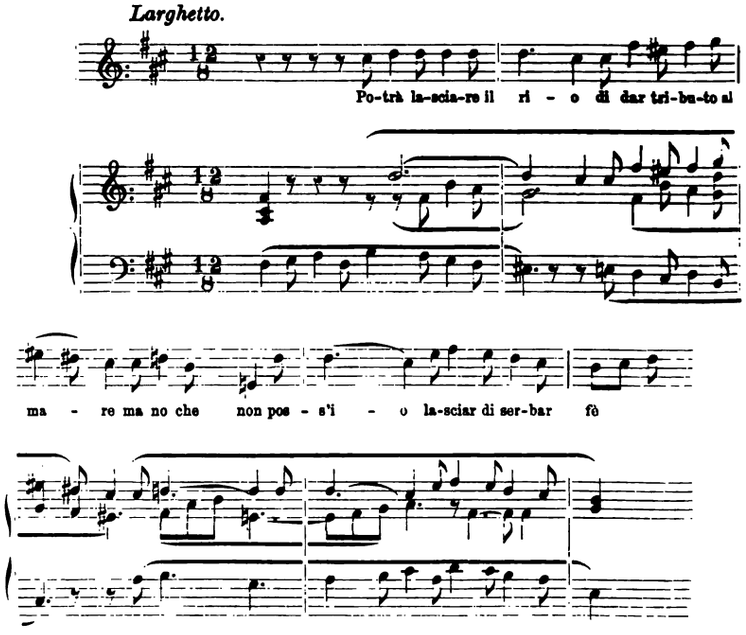
tale leggiadra condotta del periodo; ciò che è certo è che noi usiamo ancora e malamente di forme impure ed elementari, nelle quali non aleggia nessuna mente artistica; ma ancor certo è che nella lirica musicale paesana del seicento abbiamo il mezzo di epurare e ravvivare la nostra musica corrotta e cadente.

L'aria di Francesco Supriani (1) è la più moderna di tutte quelle che presento al lettore. Come ho osservato nel cenno che la precede nell'Edizione Ricordi, del Supriani io non ho notizia alcuna e sarei grato a chi si compiacesse di fornirmene. La sua aria io suppongo non dovrebb'essere posteriore alla fine del seicento per le ragioni già espresse nel cenno sopra citato. La tonalità (*fa diesis minore*) scelta dal compositore è ben ardita per l'epoca; considerata l'indole sua, il suo carattere essenziale, questa scelta depone però di una giusta intuizione. Anche qui la musica idealizza sentimenti idiopatici misti: amore e fedeltà domandano un'espressione che li accomuni. In quanto alla forma musicale, ciò che subito salta all'occhio è il taglio dell'aria di A. Scarlatti fino nella stessa precisione di certe particolarità, come nella struttura e nella entrata dei temi, nel carattere della ritmica, nella collocazione del ritornello e della chiusa. Nella maniera di A. Scarlatti è anche la cadenza in *la maggiore* del primo tema che si stacca in *fa diesis minore*. Il tempo in $\frac{12}{8}$, mentre procura al compositore un certo agio nel disporre la melodia e i dettagli dell'accompagnamento, specialmente se inteso ad una sottile armonizzazione, è stato scelto con fine discernimento qui, dove il fluttuare delle sensazioni è carattere essenziale e dove, per ciò, il basso che si muove ondulatamente, lascia campo a diversa intensità di efficacia, sia nell'impiego di dettagli ritmici e di coloriti, che provengono dalla sua interpretazione, sia quando o imiti egli stesso o porga occasione alle parti medie di imitare la voce. La seconda parte di quest'aria è un ampliamento, toccando toni meno torvi e melanconici, del disegno melodico iniziale. Essa è più ardita ed irrequieta nella modulazione, e con un ritmo incerto, incalzante e che procede a sussulti, bene traduce i desiderî ondeggianti, i fremiti e le pene di un'anima appassionata. Le ultime battute della seconda

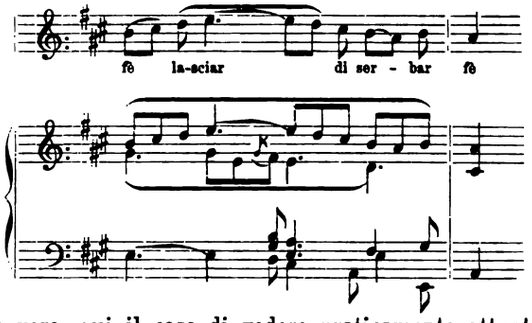
(1) In: *Cantate* ecc., l. c.

parte, prima del *da capo*, sono di tanto maggiore effetto, in quanto che esse formano un grande contrasto coll'andamento calmo, piano, mitemente affettuoso, con cui ricomincia l'aria alla ripresa del ritornello.

Osserviamo ora più davvicino la sua essenza musicale in rapporto col carattere dell'espressione. Sopra diversi gradi di sensazioni miste, le quali tutte fan capo all'amore e alle sue dolci sofferenze, si edifica quest'aria, ed è nel percorrere la trama di tali gradi del sentimento che essa trova i motivi della propria efficacia. Il primo tema che veste non la espressione di un puro sentimento, ma piuttosto una immagine della fantasia,

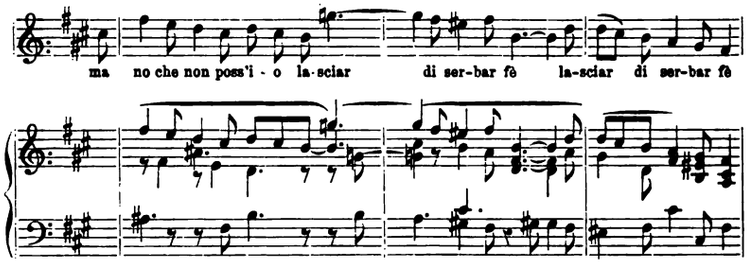


è esposto in maniera calma e contemplativa ma abbondante di grazia e di tenerezza. L'ultimo periodo del tema è significantissimo: il progresso della sensazione, che ci porta sin vicino alla gioia, perchè è un reale benessere che si afferma nella sentita fedeltà, trova un'espressione corrispondente più libera, chiara e ferma nel pensiero che si conchiude in *la maggiore:*



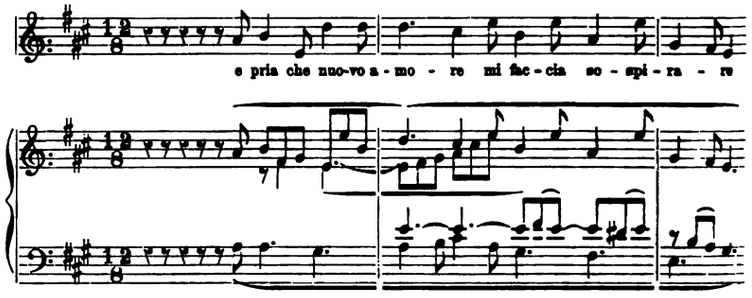
Egli è, in vero, qui il caso di vedere praticamente attuata la teoria del Wagner sulla modulazione dell'armonia musicale in rapporto all'avveratasi modificazione nel sentimento espresso dal verso. Questo principio assai giusto è seguìto con rara intuizione da' nostri musicisti del seicento, i quali, pur sapendo assai sull'arte delle modulazioni, le usavano tuttavia con sobrietà vera e disciplinata, per cui, come esse erano giustificate, così avevano anche efficacia. E il lettore vedrà ciò praticamente in tutte le canzoni da me pubblicate.

Dissi l'amore il soggetto di quest'aria: nella parte che segue, egli da puro affetto s'innalza ad un grado di maggiore intensità, ed è la passione che ora propriamente si afferma.



Qui tutto è passione calda, esuberante, la quale trova linee sorprendenti per venustà e per sapore affatto moderno. Nelle due penultime battute non si sa se ammirare di più la bellezza del disegno melodico, la eloquenza del colorito dell'armonia o la espressione fremente che ne risulta. È sino a una profonda agitazione che il musicista ci conduce con senso drammatico, ma con un crescendo ordinato attraverso le forme di ogni passione, attraverso i momenti di progresso e regresso del sentimento, fra l'alternarsi della gioia e del

dolore. Ora egli è in questo processo di formazione continua, in questo suo incessante *diventare* che la musica spiega virtualmente la sua superiorità e si muove su terreno proprio. Essa possiede qui una competenza unica. Il passaggio agli stadî diversi della sensazione si produce con tali finezze quasi impercettibili, che noi assistiamo al prodursi di un fenomeno, senza che ci rimanga una qualsiasi attività intellettuale libera di rendersene conto. Con questo passo così mesto e soave si confronti il tema iniziale della seconda parte, che esprime un senso di felicità calma e di intima consolazione.



Anche qui vi ha un notevole passaggio della sensazione, il quale, quando il musicista è un artista vero, non può a meno di essere marcato così nel disegno melodico come nel colorito dell'armonia. L'espressione si è fatta più tenera, più delicata e più soggettiva. L'anima che ora si esprime è più riflessiva e tranquilla.

Nell'aria del Supriani vi ha la prova di fatto, come, anche insistendo in una espressione con forme analoghe, si possa riescire ad una efficacia sempre nuova, quando l'applicazione delle forme musicali segua le modificazioni verificantisi nello stato d'animo. La musica, secondando le fasi sicuramente caratterizzate della passione, con le risorse della pittura sua propria, non è venuta meno un sol momento alla unità delle figure sonore preferite, alle linee ondulate che ha scelto da principio, anzi nella stessa loro sfera, dentro all'istessa forma, ha potuto dalla mite melodia lirica elevarsi sino all'altezza del dramma; ma ad ogni momento l'unità dei diversi elementi musicali si afferma, sia la voce mantenuta nelle regioni medie, sia che essa d'improvviso si innalzi, o si adagi nei vicini intervalli. Vi ha in quest'aria un forte crescendo di passione, e qui è il segreto

della sua efficacia: bisogna quindi, cantandola, non esagerare l'espressione sin dal principio.

Le canzoni d'amore degl'Italiani dominarono per due secoli il gusto musicale e furono l'ammirazione del mondo. Questa del Supriani è fra le più belle; vi ha qualche cosa di pittoresco e di incipriato che manca alle altre della raccolta. Anch'essa, in fine, come la canzone del Cavalli, l'aria dello Scarlatti e, in genere, le altre di cui mi occupo, deve la sua bellezza, che può essere considerata anche come assolutamente musicale, al suo edificio formale, che più d'ogni altro ha resistito al tempo.

Una composizione di genere affatto diverso, benchè anche qui siano in giuoco sentimenti misti e forti modificazioni di sentimenti, è quella di Francesco Tenaglia « *Non è mai senza duol* » (1). Questo musicista, le cantate del quale si distinguono per una potenza di colorito drammatico che le avvicina assai a quelle del Carissimi, appartiene a quella scuola di maestri romani, che sì nella musica profana come nella volgare furono i più stimati del sec. XVII. Ad essi spetta il merito di avere perfezionata la forma dell'aria e volgarizzato lo stile del recitativo, alternando e fondendo insieme le specie de' loro effetti. In quest'aria il carattere drammatico si palesa con una grande energia: è il pathos proprio dell'azione, che ha preso forma e stile musicale facile e fluente. Se si confronta questo stile con quello dei primi maestri di Firenze, si vede chiaro qual progresso abbia fatto la musica monodica in poco più di vent'anni. Sopratutto colpisce la forza e la verità di una espressione libera, che più non trattengono le pastoie dei primi prodotti. Vi ha l'alito del recitativo drammatico moderno, quale si vede anche trattato dalla mano maestra del Carissimi. — Altra volta si è consigliato lo studio dei recitativi di Marcello: io vorrei che ogni musicista, il quale sia senza preconcetti e senza pose ed ami di coltivarsi sul serio, si formasse una idea del recitativo e del canto drammatico italiano su questi nostri maestri del seicento. Qui v'ha ben altra purezza che in Marcello, nè di Marcello vi ha mai p. e. l'impiego astratto della tecnica vocale, che fa pensare più alla scolastica che all'arte. — Ma tutto ciò che così bene

(1) In: *Di autori romani, musica volgare,* t. IV. Ms. del sec. XVII (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).

si ordina, si completa e sa equilibrarsi nella musica monodica del seicento, vuoi la sobrietà delle modulazioni, così efficaci per questo, vuoi la verità della espressione e la solida base del canto, tutto ciò, dico, è precisamente alla tradizione de' maestri fiorentini che si deve.

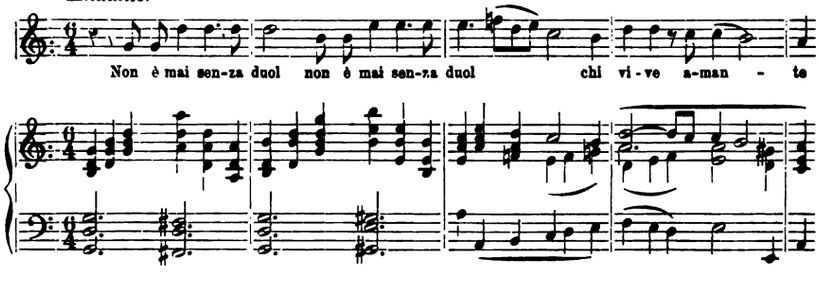
Le idee predominanti nella camerata del Bardi si compendiavano in questo: che nel canto monodico fosse la maggiore attitudine all'espressione degli stati dell'animo. Perciò esso fu preferito al polifonico. Banditi furono dunque gli artificî del contrappunto, che aveva imperato nel madrigale, la più pregiata, anzi esclusivamente stimata, fu quella musica che lasciava intendere il concetto e il verso poetico, che non faceva strazio delle parole, accorciando o allungando le sillabe ed accomodandosi al contrappunto. La idea dominante diventò quella espressa dal Caccini nella Prefazione alle *Nuove musiche*, idea abilmente tolta ai filosofi greci: la musica, cioè, in altro non consistere che nella favella e nel ritmo; il godimento che essa ha da procurare non esser quindi materiale, ma anzi tutto dipendere dalla intelligenza delle parole. Di qui l'idea del Caccini di introdurre una sorta di musica, per cui altri potesse quasi *in armonia favellare*. E così venne a dirsi e a confermarsi vieppiù, che questi canti a voce sola avessero maggior forza che quegli a più voci e più dilettassero, aggiungendo poscia tutte le altre considerazioni che, in riguardo alla maniera di comporre e cantare ad una voce, si possono leggere nella su detta Prefazione del Caccini, il punto di partenza di tutte le moderne e odierne idee. Ho già notato, nel principio di questo studio, il contrasto fra la teoria e la pratica musicale, che si verificò presso que' primi maestri seicentisti, o, per meglio dire, il poco rigore con cui fu attuato il loro programma teorico. Ma, in ogni modo, quelle teorie furono come le pietre angolari del nuovo edificio artistico del canto italiano, riguardo alle norme tecniche (Goldschmidt, *Die italienische Gesangsmethode im XVII Jahrh.*). Noi non neghiamo che anche in quest'epoca, presso la massima parte degli autori lirici, il trattamento della tecnica non prevalesse talora sulla estetica e non fosse spesso l'unico oggetto al quale volgevasi l'attenzione: i temi di alcune canzoni sono costruiti in modo da sembrare soggetti di canoni e di fughe. Non sarebbe in vero pur pensabile che, uscita appena dalle forme scolastiche, la musica avesse potuto di un tratto

mostrarsene libera affatto. Per quanto però un'indole comune si manifesti nel canto monodico, e per quanto sia da tenersi in conto il maggior valore dello stile serio e grave dell'aria nelle cantate dei maestri di Roma, noi vogliamo però assicurare che di scolastica vi ha molto minor traccia nello stile proprio della spigliata canzonetta de' maestri dell'Italia centrale e settentrionale.

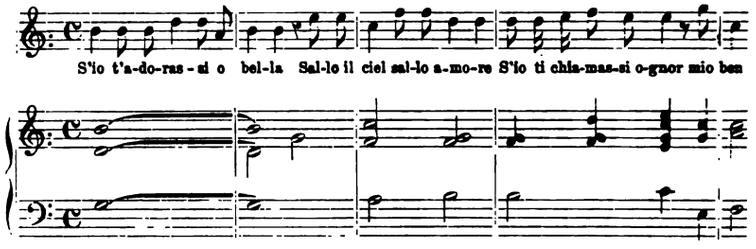
Ma il valore pratico che noi dobbiamo raccogliere dall'esame delle nostre vecchie canzoni, consiste nell'osservare da quali rapporti tra melodia ed espressione scaturirono quelle leggi, che guidano pur oggi il nostro giudizio musicale. Si trattasse di pura tecnica del canto, del periodare espressivo o del modo di costruire la melodia, quelle leggi furono trovate empiricamente, ma esse sono valide per noi, e questo importa sapere, cioè da quali casi esse traggono l'origine. Relativamente all'epoca loro, nè il Gluck nè il Wagner hanno espresse idee nuove, se si confrontano la Prefazione dell'*Alceste* e le teorie esposte nella terza parte dell'*Opera e dramma* con gli avvertimenti in varî luoghi espressi dal Caccini, dal Durante, dal Bovicelli e dal Gagliano. Se non che, questi antichi nostri maestri erano rimasti in quella solida base di canto, di cui poscia si abusò, per cui fu necessario il ritorno di Gluck al seicento italiano. Al XVIII sec. il canto italiano era diventato, come è diventata oggi la musica, un mezzo per brillare. Ma così non pensavano Gluck e Wagner coi nostri vecchi maestri italiani del sec. XVII.

Ritorniamo all'aria di Francesco Tenaglia. Se noi vogliamo spiegarci la forma di questa composizione, esaminiamo il carattere passionale predominante, che essa idealizza, e le modificazioni che questo subisce. Nel primo periodo arioso in $\frac{3}{2}$ è caratterizzato uno sfogo e un avvertimento circa i dolori continui che procura l'amore.

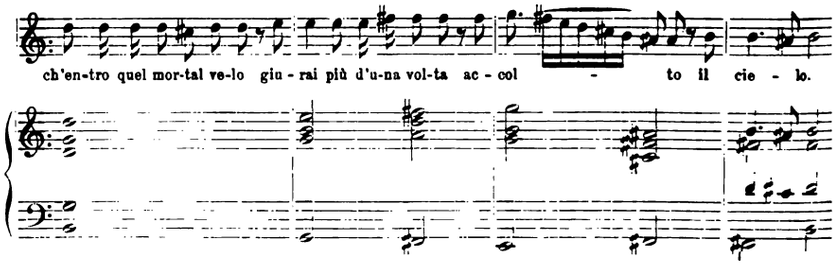
Andante.



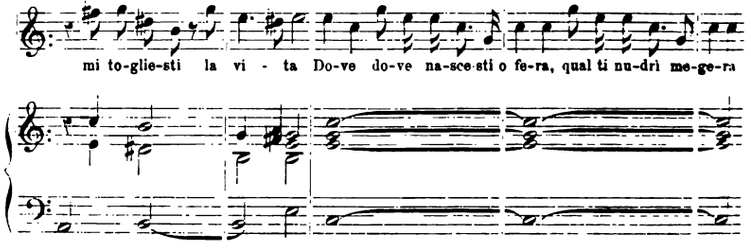
Qui è vera espressione; qui è una efficacia cui sono ristretti i limiti della lirica e non di meno vi ha la quadratura di un tema perfettamente conchiuso. Nel recitativo che segue immediatamente, in $\frac{4}{4}$, la disposizione d'animo è modificata: sono accenti calmi e commoventi che si uniscono al ridestarsi del ricordo di una felicità passata,



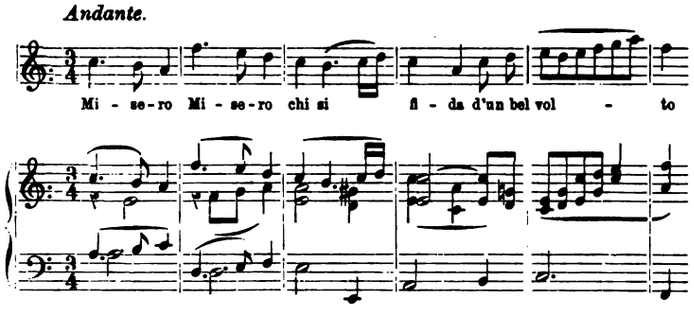
ai quali accenti si collegano altri, che ci richiamano alla contemplazione delle sofferenze attuali, quando, mancata la fede, mancato l'amore, un gran vuoto si è fatto nell'anima.



Da questa modificazione la forza negativa della passione si accentua ancora, per modo che si risolve in un sentimento di odio.



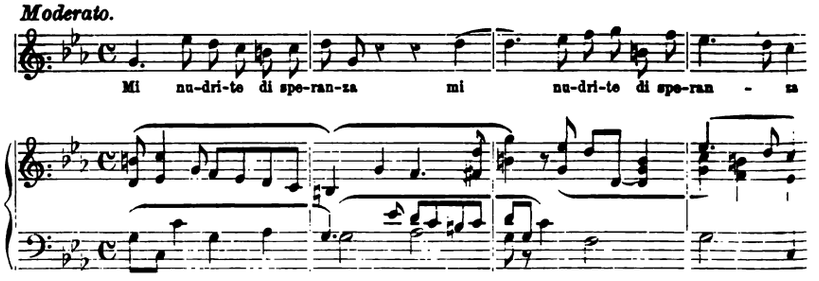
Odio e disperazione trasportano l'anima in uno stato di agitazione estrema, cui d'improvviso succede un sentimento di compassione. E nella musica questo cambiamento si effettua nel passaggio dal carattere drammatico al carattere lirico, dal recitativo all'arioso;



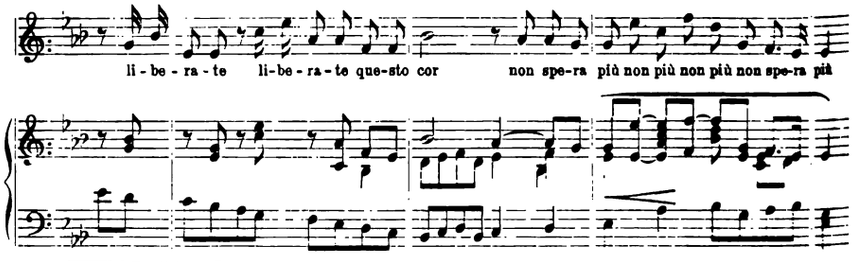
e finalmente, tornata l'anima alla calma che permette la riflessione, l'aria si chiude col motivo iniziale. La sua ripetizione è una gradita coerenza per l'orecchio e l'animo, e per questa ricomparsa egli si conferma così il motivo dominante ed essenziale della composizione e quello che le assicura l'unità del concetto e della forma. Il tutto è un quadro riuscitissimo, in cui la musica dipinge in pochi tratti, ma energici e vivamente coloriti, il conflitto delle passioni. Nella quantità di quelli che ci offre la lirica musicale del seicento, non è facile trovare un esempio più bello dei forti contrasti, che piegano a sè così naturalmente il disegno della musica, e della unione spontanea, della fusione, anzi, della lirica col recitativo. E appunto perciò ho scelto questa composizione: il carattere elegiaco dell'espressione vi è sparso perfino nel recitativo, ciò che nell'antica lirica non avviene spesso; ma il passaggio dall'una all'altra forma, dall'arioso alla recitazione e da questa all'arioso, con quanta intuizione della natura non si effettua! Dall'espressione dell'amore alla lingua dell'odio è una scala di modificazioni percorsa rapidamente in quest'aria: la mano felice del maestro è appunto in tal caso che si appalesa, quando essa dispone a suo talento di quei temi, di quei periodi, accostandoli, ponendoli in conflitto tra loro e riconciliando i loro movimenti e coloriti. Per dipingere musicalmente espressioni come queste si sogliono usare movimenti agitati del basso, si porta la voce nel registro acuto per esprimere la forza, la eccitazione degli affetti; ma

questa impetuosità violenta va temperata e soffocata, se la composizione non deve cadere in grave monotonia. Or qui è appunto il luogo giusto per vedere come l'artista abbia evitati i luoghi comuni dell'espressione turbata, eccitata, ed abbia saputo discernere quali sentimenti associansi in una data situazione, in conseguenza di tali occasioni, quali cambiamenti intervengono, quando improvvisi, quando preparati. Tutto ciò, commentato dalla musica, anzi passato nella musica, è semplicemente mirabile in questi maestri italiani del seicento, che aprirono la strada a tutte le formule della musica drammatica odierna e molte essi medesimi ne impiegarono.

Se il lettore vuole prendersi sopra mercato qualche altra cosa di serio, pensi alla bella aria del Legrenzi « ***Mi nudrite di speransa*** » (1). Pur qui si tratta dell'espressione di sentimenti misti, che si interpongono fra la speranza e il dubbio. Il primo tema è l'espressione di una calda preghiera:

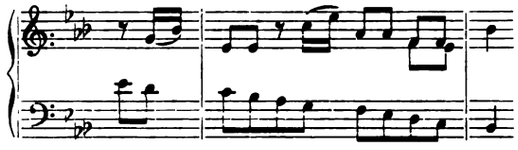


Il passaggio nel modo maggiore ci indica il cambiamento che va ad effettuarsi nella sensazione. Egli è poscia come un momento di ristoro, che permette l'effusione di un sentimento di fiducia troncato aspramente dal dubbio.

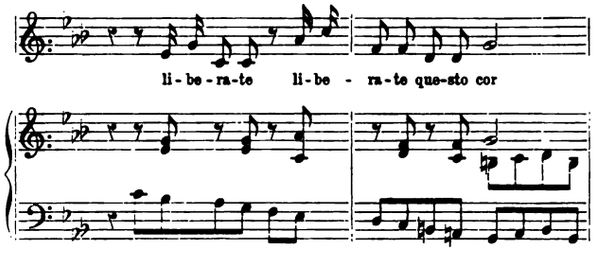


(1) In: *Cantate e Canzonette a voce sola di Giovanni Legrenzi*. Opera duodecima. In Bologna, per Giacomo Monti, 1676 (Bibl. del Liceo mus. di Bologna).

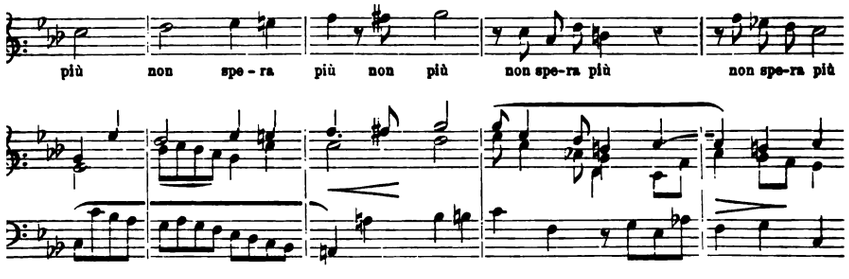
Qui il grande Sebastiano Bach soleva trovare il disegno *Legrentianum*, che egli studiava e talora accettava nel suo preludio e nella sua fuga; ma il



ha passato il tempo di Bach ed è venuto a noi moderni nella veste di tema per uno scherzo drammatico. Ognuno lo riconosce senza bisogno del termine di confronto. — La parte formalistica dell'aria, che è pure sostenuta, diverge dalla classica moderna per ciò, che essa ammette il trattamento opposto del tema in tono minore: in fatti, in *do minore* si ripete il passo enunciato in *mi bemolle.*



Nella chiusa dell'aria l'autore ci parla con accenti di estrema commozione e con maniere, quali si sogliono trovare ne' momenti più felici dello stile di Gluck.



Un carattere assai visibile in questa lirica musicale del XVII secolo è la nitidezza e la plasticità delle sue forme. Essa si man-

tiene perspicua anche nella espressione delle più fini sfumature: il movimento del basso è solido, incisivo; non vi ha l'uso di pedali e poche volte vi si impiegano ritardi nell'armonia e successioni cromatiche. Ciò porta di conseguenza una grande chiarezza nelle forme, le quali si rilevano e si staccano dalla trama delle armonie. Queste liriche hanno la nitidezza dei contorni e il colorito vivo dei paesaggi olandesi. Quanto all'espressione, noi la vedemmo, finora, preferibilmente di carattere serio, e di questa specie, altre arie, nelle quali il carattere serio e grave è anche più accentuato, osserveremo più avanti; escursioni nel terreno della giovialità non abbondano; nel terreno della comicità sono rare, e così scarse sono pure in quello dell'affettuosità innocente, della galanteria, dell'umorismo e dell'ironia. Or gli è appunto ciò, che compensa la pena di cercare degli esempî di queste singolari espressioni musicali e raddoppia l'interesse. Ci occuperemo dunque di un altro gruppo di canzoni che idealizzano i caratteri su detti. Esse sono più gaie e non fanno assegnamento che sopra una grande semplicità di forma e schiettezza di espressione.

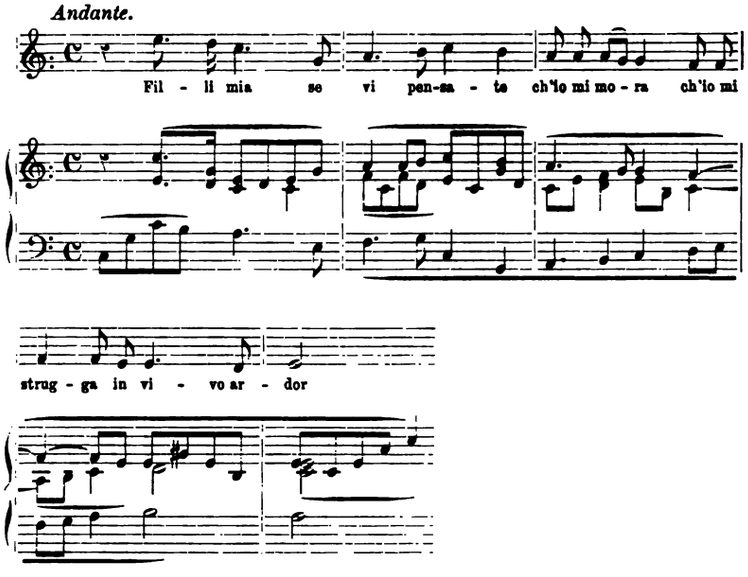
La ricchezza e la varietà di questa lirica musicale si lascia desumere anche da pochi esempî caratteristici, tipici, scelti dalla enorme quantità di canzoni e di arie seicentiste che io ebbi la fortuna di avere tra mani e di esaminare. Io ne vo' presentare l'indole; allo studioso spetta la ricerca, indubbiamente utile e feconda, di molte proprietà, le quali per altro risultano in guisa assai facile e intuitiva, eseguendo la musica. La mia scelta, che può essere considerata anche dal punto di vista del semplice amatore di musica, il quale vi troverà, non ne dubito, un reale e nuovo godimento, ha dunque anche questo intento pratico: rivendicare il suo proprio valore alla lirica musicale italiana del seicento, nella quale è, si può dire, la sana e vivace giovinezza di ogni espressione musicale moderna. Proseguiamo a cercarne la prova in canzoni che idealizzano sensazioni più delicate e rispecchiano stati d'animo, dai quali la musica può trarre partito sol quando li penetri con grande accortezza. Ciò si vede, per esempio, nella seguente canzone di Alessandro Ghivizzani, che ho trovata, insieme ad altre tre del medesimo autore, non belle come questa, ma pur molto interessanti, in un bel manoscritto fiorentino del sec. XVII, contenente arie e canzoni di varî autori (1). Dalla stessa poesia il

(1) Si conserva nella Biblioteca del Liceo musicale di Bologna.

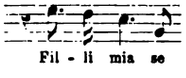
lettore può formarsi facilmente il concetto esatto della sua espressione particolare, la quale, non rara ne' madrigali del secolo XVI, ha assunto qui, nella canzone, una forma più chiara e incomparabilmente più elegante e leggiadra. Citerò la prima strofa.

Filli mia, se vi pensate
Ch'io mi mora,
Ch'io mi strugga in vivo ardor,
V'ingannate,
V'ingannate, o mia signora,
Chè per voi pazzo è chi muor.

La musica accentua mirabilmente il languore affettato e la fine ironia che traspare da questi versi:

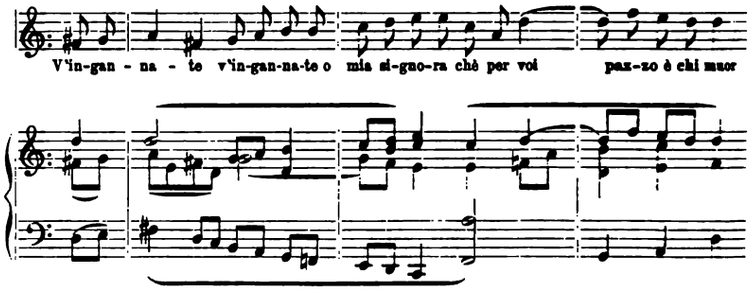


Già la battuta iniziale del tema è caratteristica colla spigliata voluta

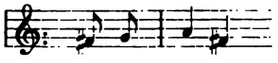


piena di brio e felicemente trovata, come principio di idea musicale. Si noti quanto è bello, languido, e per ciò in carattere, il passo

ch'io mi mora, ch'io mi strugga, ecc., e quanto contrasto colla disinvoltura capricciosa di quel *Filli mia*. Vi segue una specie di argomentazione in tono leggermente derisorio.



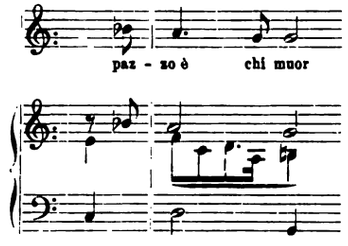
Questa mossa dall'accordo di *re maggiore* non potrebbe essere più efficace: essa, col movimento del basso, costituisce una vera trovata: ed è efficace come argomentazione ed insistenza musicale di questa figura,



che, movendo *da re magg.*, passa nelle due tonalità vicine e relative di *sol* e di *do*, accentuando così il suo effetto e la sua significazione. La ripetizione della parola *v'ingannate* esiste già nel verso; essa è conforme a verità d'espressione; ma qual forza non aggiunge la musica a questa verità! È uno dei pochi casi in cui, nel disegno uscito dalla immaginazione colla massima naturalezza, si vede quando la ripetizione delle parole non solo può essere permessa nella lirica musicale ma, come giustificata, produce un effetto giusto e sicuro e aggiunge energia e significazione alla frase. Le altre strofe accentuano ancora il medesimo sentimento. La canzone è semplice, brevissima, una pagina d'*album*, ma qual sapore moderno, quale fragranza e venustà in questa forma uscita tutta di un sol getto, in questa espressione così serrata, unita e vera! Ebbene questo tentativo probabilmente appartiene al 1620 circa, volendo ammettere che il suo autore, nato nel 1572, lo componesse nella età matura; e nel 1620 il canto monodico è ai suoi primi passi: dall'arte pensata del madrigale a una tale fina e geniale concezione si vede qual distanza

ci corre: un tal cambiamento che si opera in pochi anni ne fa rimanere stupiti, e si dica ciò che si vuole, ma questa eccellenza nella lirica musicale italiana, poco stimata perchè ignorata, non fu mai più raggiunta. A coteste impressioni di giovinezza essa non seppe mai più ritornare e, dopo essersi impinguata e raggrinzita colle artefatte, stanche e decrepite melodie del XVIII secolo, essa rinunziò anche al carattere proprio, finchè oggi l'abbiamo abbandonata ai dilettanti ed ai professori di musica, appunto perchè imbastardita, screditata e di nessun valore.

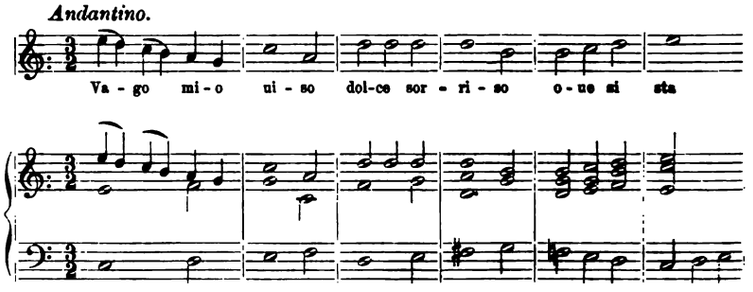
La canzone del Ghivizzani è finamente modulata, anzi molto modulata, per essere costituita di due brevissimi temi; ma anche qui si osservi bene che la modulazione musicale è varia e però sobria, poichè essa serve giusto a determinare il passaggio da una sensazione all'altra: si vegga la linea discendente, alle parole *ch'io mi strugga in vivo ardor*, la ripresa del tono derisorio, alle parole *v'ingannate*, la mezza cadenza d'inganno in *re minore*



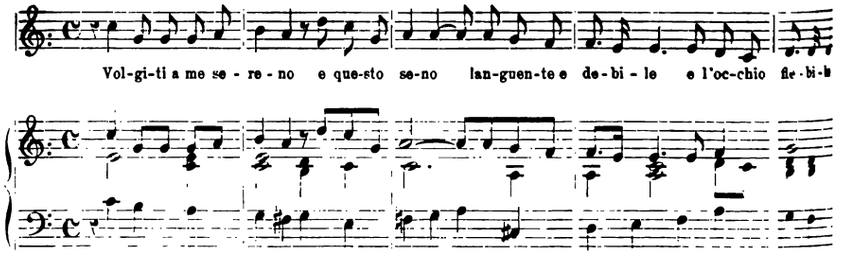
Non è questa una continua variazione, dalla sentimentalità burlona al motteggio ed alla satira? Da ultimo si noti ancora la eleganza con la quale si muove il basso d'accompagnamento, concertante e ad un tempo ausiliario della voce. Questa canzone è di effetto splendido quando sia cantata con voce vibrata e calda. Essa è uno di quei fiori che spuntano sul prato della foresta: è bello, profumato, ma è solitario. Essa lascia sempre più pensare ciò che sarebbe divenuta la lirica musicale italiana, se fosse stata coltivata in un terreno così pieno di forza e promettente.

Del Ghivizzani non si conosce musica edita. Noi sentiamo, al par di questa, altre lacune nello sviluppo della nostra lirica. Ma il signor abate Luigi Nerici ha scritto nella sua *Storia della musica in Lucca*

(Alessandro Ghivizzani era lucchese (1)) non esservi notizia che esista musica di questo autore. Ora io del Ghivizzani conosco quattro arie, compresa quella sopra citata, ad una voce con basso continuo. Una di esse, che comincia colle parole « *Vago mio viso, dolce sorriso* » è specialmente bella (2). Eccone il tema iniziale:



La melodia ha un incanto singolare: vi si notano espressioni gentili e affatto moderne come questa:



Fra le canzoni di carattere gaio ne comunico tre di Biagio Marini (3). Temi semplici, fuggenti, leggermente scherzevoli, ritmi brevi, passaggi eleganti, tali sono le caratteristiche delle canzoni del Marini. Le raccolte che pubblicò il maestro bresciano sono piene di gemme musicali; vi ha in esse la traccia immancabile di uno spirito gen-

(1) Vedi alcuni cenni biografici nella raccolta di queste *Canzoni ed Arie*, ediz. Ricordi.

(2) Non l'ho pubblicata nella raccolta Ricordi, ed è, insieme con le altre tre, nel citato manoscritto fiorentino.

(3) Per cenni biografici vedi la citata ediz. Ricordi.

tile e delicato, scherzevole, ingenuo e sempre molto musicale. E ciò subito si vede nella canzonetta « *Semplicette verginelle* » (1).

Allegretto scherzando.

Sem-pli-cet-te ver-gi - nel-le che giam-mai l'ar-te vi diè di fe-rir quan-to più im - bel - le

legg.

Il Violino getta poscia un tema che muove dall'accordo di dominante, imitato dal basso dopo una battuta e dal canto dopo un'altra battuta, rincorrendosi così e combinando un dettaglio interessantissimo, pieno di vita, di agilità e di naturalezza.

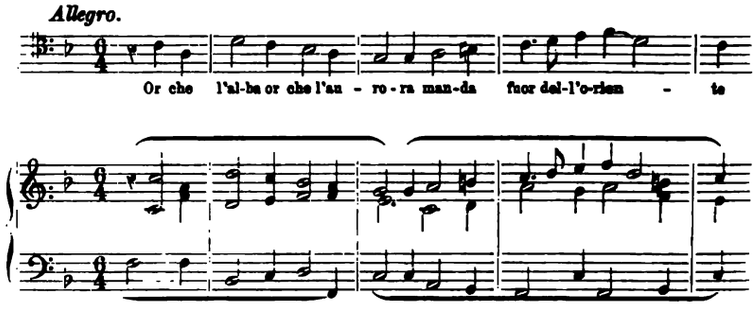
Un semplice ma elegante ritornello del Violino chiude la strofe.

Una imitazione moderna di questo movimento ritmico e di questo colorito, superficialmente utilizzato pel suo carattere di semplicità, dimostra a qual risultato infelice pervenga l'assimilazione puramente esteriore e materiale di uno stile schietto come l'acqua di fonte, quando per avventura capiti nelle mani impotenti del musicista moderno, ma dimostra ancora come il tempo non abbia per nulla alterate le qualità della nostra antica sorgente musicale popolare.

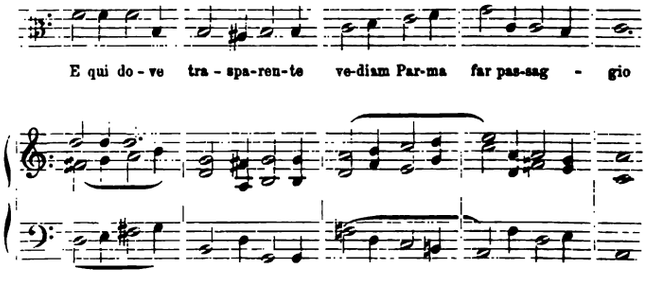
---

(1) In: *Scherzi e Canzonette a una e due voci etc. di Biagio Marini.* In Parma, 1622. Appresso Anteo Viotti. Questa canzonetta è scritta dall'autore per contralto (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).

Un'altra canzone « *Allegressa del nuovo maggio* » (1) ha una caratteristica propria. Analogamente alla situazione immaginata dal poeta, una grande tranquillità d'animo, una dolce quiete dello spirito domina in questa breve contemplazione della bellezza naturale.

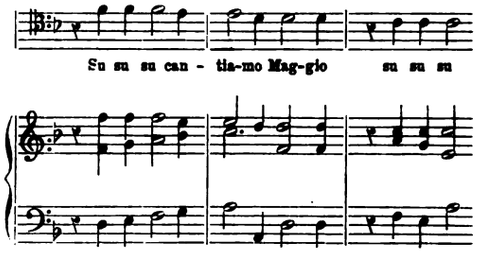


Vi ha qualcosa che ricorda la facile e spensierata giocondità giovanile, in questi pochi tratti, qualcosa di pastorale, il ridestato sentimento della natura, la gioia tranquilla della vita semplice dei campi, che una luce nuova vivifica e indora. La seconda parte e il ritornello di chiusa



hanno una intonazione sentimentale ineffabile di raccoglimento e di pace. Al Marini bastano poche note, talvolta un semplice accordo per colorire efficacemente la sensazione. L'uscita di questa frase p. e. è musicalmente inferiore al resto,

(1) In op. cit.



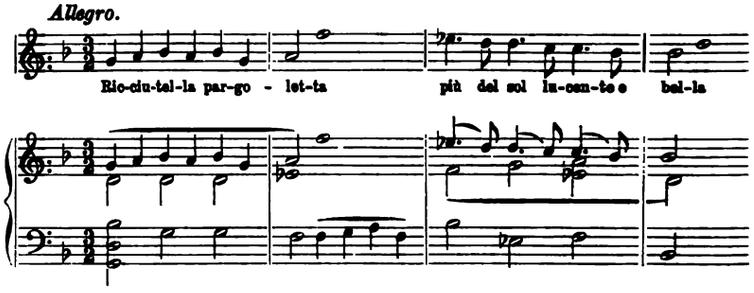
ma vi ha carattere, e dove vi ha carattere, vi ha anche effetto sicuro.

Il musicista ha impreso a descrivere una disposizione d'animo che include una delicata combinazione di sentimenti. La felicità idilliaca della pace campestre che egli vuol descrivere, non gli suscita immagini musicali che traducano la materialità dei fenomeni; egli non vuole la pittura della cosa, di cui si abusò baroccamente nel XVIII secolo e che i musicisti odierni, non escluso il Wagner, cedendo alla moda e nella falsa convinzione di far cosa artistica, han fatta degenerare nel grottesco; ma egli si limita a dare, come Mozart, l'impressione della cosa. Ed ecco l'artista schietto; ed ecco l'eterna efficacia, per cui la musica ha presa sull'anima nostra. Le sue forze sono per tal guisa centuplicate e si espandono giustamente e su terreno proprio, senza invadere il campo della poesia o quello delle arti figurative. E non pare di vederla l'allegra brigata raccolta sulla spianata di un colle, al rosseggiare dell'alba, lieta del cielo sereno, inneggiare alla magnificenza del sole che nasce, alla chiara natura, all'arte eternamente viva e benefica?

Nella lirica musicale italiana del sec. XVII, quando il compositore è un vero artista, vi hanno contrassegni marcati ed immancabili. Essa è soggettiva, sdegna la forma astratta, innonda di luce subitanea l'oggetto, è concisa, ha forza sobria e corretta.

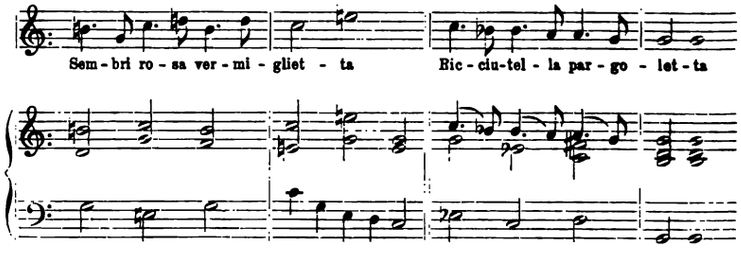
L'altra canzone del Marini è intitolata: *Chiome inanellate della sua pargoletta* (1). Qui un'affettuosità delicata si effonde in un tema breve e leggiadro, elegantemente modulato da un basso pieno di colorito e di vivacità. Eccolo:

(1) In: *Arie, Madrigali et Correnti a 1, 2, 3 voci, di Biagio Marini &c.* Opera terza. Stampa del Gardano. In Venetia, 1620. Appresso Bartolomeo Magni (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).



Dopo la mossa da *sol minore*, alla comparsa subitanea del *fa* naturale sull'accordo omonimo, non è egli come se un raggio di sole splenda sui biondi capelli della fanciulla? Si noti quanta grazia e quanta leggiadria nell'armonizzazione della terza battuta: l'effetto che è gentilissimo, consiste nel trattare le note *mi b* e *re* come appoggiature all'accordo di *si* ♭ e *do* e di conchiudere decisamente colla nota *do*, quinta dell'accordo di *fa*, e tale rimane, per analogia, nelle battute che a questa corrispondono. E la insistenza della nota *re* nel canto non è una trovata? E le imitazioni moderne di un simile procedimento che han fatto esse di questa facilità e spontaneità, le uniche cose veramente geniali nell'artista?

La seconda parte *in maggiore* è pure rimarchevole per lo stacco efficace da *sol mag.* di un movimento ritmico sempre uguale e però vario ne' coloriti, e per la fine intenzione sentimentale e affettuosa, che è nell'ultima battuta ripetuta in *sol minore*.



È ad essa che si deve la ripresa così efficace del primo tema. In questa canzone la modulazione muove da *sol minore* e passa a *si* ♭ per i primi due versi, poi rifà la strada nel modo opposto movendo dalla dominante di *si* ♭ per ritornare a *sol minore* col delicato tocco

dell'accordo di *re minore* per una intera battuta. Il procedimento è semplice, quale è voluto dal semplice cambiamento delle sensazioni, ma è accorto e artisticamente fine, ciò che molti ignoranti e parecchi conoscitori di musica antica neppure suppongono, e però son questi o analoghi procedimenti che hanno stabilita la venustà del canto italiano.

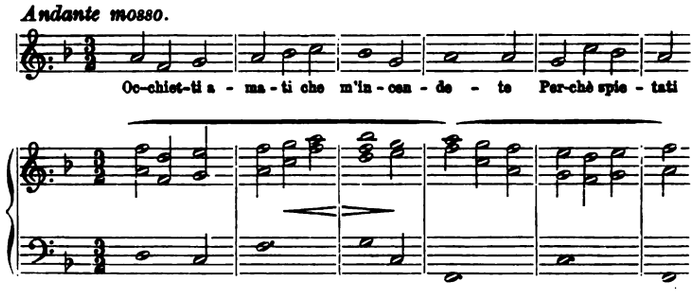
Queste tre canzoni sono tre piccoli esempî della più pura accentuazione musicale del sentimento e di una afferrante attrattiva della melodia. Nessun cambiamento del gusto musicale ha potuto e potrà mai nulla ledere o togliere alla loro bellezza ideale e formale.

Il senso plastico, una eredità antica nella musica italiana, ma che è stata sperperata prima che la fantasia de' moderni ne avesse conoscenza, trova nella nostra vecchia lirica la sua forma primitiva. Ed alle epoche, nelle quali l'arte musicale italiana fu veramente in fiore, vi si nota anche infallibilmente la presenza di questo carattere che le è essenziale.

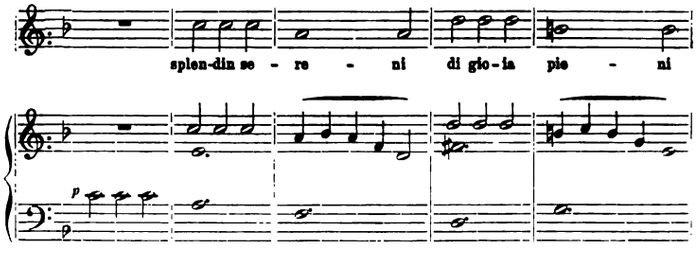
Comprenderemo in un altro gruppo diverse canzoni, che ad una espressione di giocondità accoppiano coloriti sentimentali. Anche qui abbiamo a che fare con piccole forme, ritmi brevi, saltellanti, rapidi, scherzevoli. La musica non vi ha mai una linea di larga estensione, per cui non è il caso di osservarvi grandi sviluppi di forme. Essa è piuttosto piena di tratti semplici, sciolti e spontanei, di accenti lievemente patetici, di piccoli contrasti, di sfumature e di carezze gentili. Fra gli esempî più belli e più originali in questo genere vi hanno le *Villanelle* del napolitano Andrea Falconieri. Questo artista geniale, eccellente lirico e iniziatore, con alcuni altri maestri italiani, del genere della musica istrumentale, un fatto questo che la storia della musica sembra aver del tutto omesso, ha diritto alla memoria di ogni colto musicista, ed a suo tempo noi procureremo di rivendicargli il merito che gli spetta. Poche delle sue Villanelle si conoscono da' moderni amatori di musica: una o due furono bensì pubblicate recentemente, ma non delle migliori. Or vengo a quelle che pubblico io.

Si osservi la eleganza e la soavità di questa linea melodica (1):

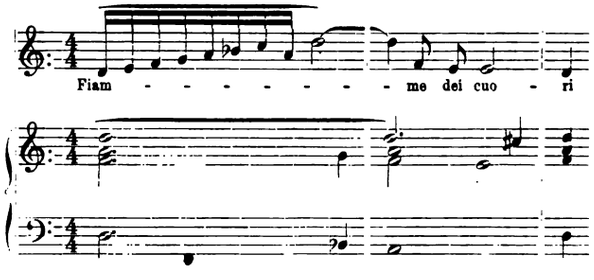
(1) In: *Libro primo di Villanelle a 1, 2 & 3 voci &c. d'Andrea Falconieri, Napolitano &c.* In Roma, app. Gio. Battista Robletti, 1616 (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).



Alla distanza di duecentottant'anni da noi, questa melodia ci si presenta col fascino della modernità; una riflessione che vale per quasi tutte le canzoni che io mi proposi di offrire al cortese lettore. Al crescendo di quel mite sentimento corrisponde il crescendo dell'intensità melodica, la quale ritorna dolce e serena, come una gioia calma, nell'altra parte:



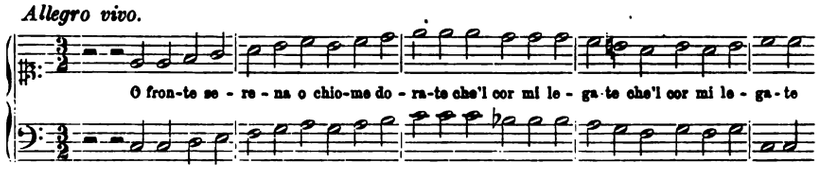
Nella preparazione della cadenza, il compositore ha elegantemente scherzato sulla parola *fiamme* con un breve vocalizzo,



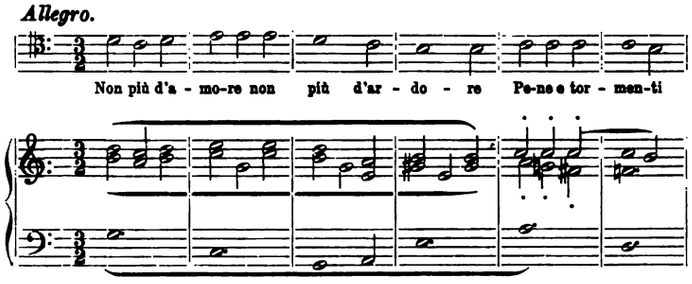
sacrificando ad una convenzione che muove dal secolo XVI. Ma il passaggio s'addice perfettamente al carattere della canzone: esso non

è arbitrario, non è un'aggiunta inopportuna, ma completa la tenerezza e la soavità dell'espressione.

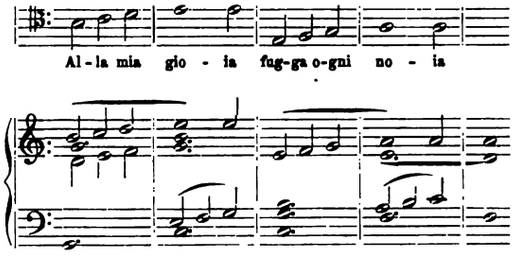
Volete un fuggevole sprazzo di luce che accarezza i capelli dell'amata? Ecco il tema limpido e snello di una villanella a due voci (1):



Non è ciò mirabilmente gentile? E l'altro della gaia Villanella « *Non più d'amore* » (2).



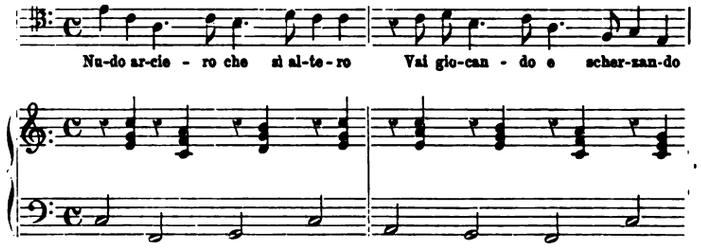
Osservate con quanta finezza spontanea l'autore tratta il cambiamento di sensazione alle parole: *Pene e tormenti*, ecc., per riprendere decisamente il tono spensierato e folle.



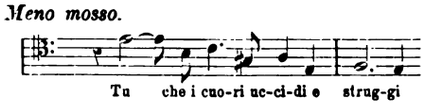
(1) È tolta dall'opera dianzi citata, ma non l'ho pubblicata.
(2) In op. cit.

Queste finezze praticate con indifferenza sopra semplici risorse armoniche sono incomparabilmente più efficaci che il tormento continuo dell'armonia e le inutili e fredde pletore moderne.

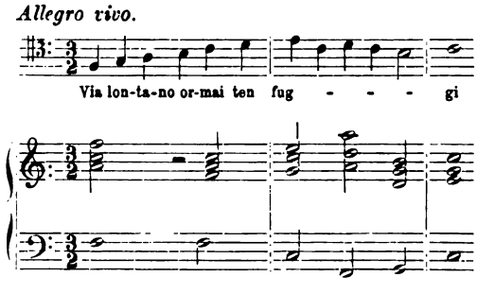
Un'altra originalissima espressione di sentimenti misti la abbiamo nella Villanella « *Nudo arciero* ». Osservate con quanta sottile intuizione l'autore alle differenti sensazioni accoppia una diversa architettura delle poche battute musicali della strofa:



Altrimenti, come si vede, suonano le parole *vai giuocando*, ecc.: la musica scherza anch'essa fuggevolmente presentando mosse, salti e risoluzioni diverse delle note; e la musica sospira quando il poeta ricorda le pene dell'amore,

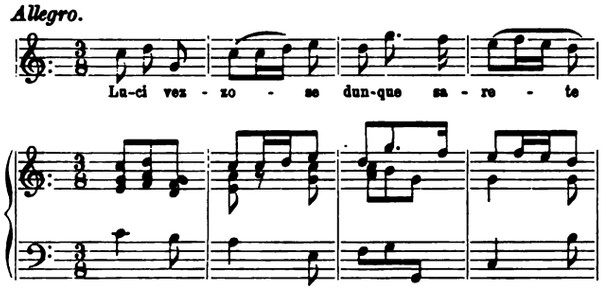


conchiudendo poscia risoluta e con un movimento rapido, con una pittoresca imitazione di una sensazione nuova.

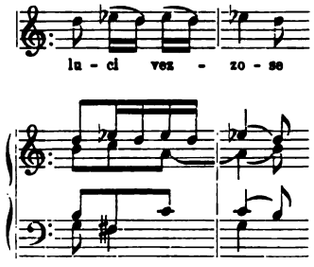


Lo stesso cambiamento di tempo accentua il forte cambiamento dell'espressione ed è impiegato in maniera semplice e felice.

Che la forma si fosse fatta più perspicua e quadrata sulla fine del seicento lo dimostrano, tra altre, le canzoni e le arie di Bernardo Gaffi, del quale presentiamo un *Minuetto allegro* (1); esso ha uno spunto leggiadro e pieno di stile.

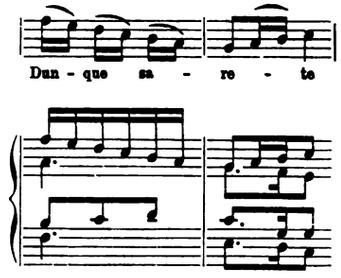


Vi si noterà però anche una minore consistenza della idea musicale, una minore indipendenza, il principio di quella maniera vezzeggiante e talora un po' vacua e scolastica, la quale si trova fra il sec. XVII e il XVIII, chiude l'epoca dell'eccellente stile lirico italiano e del buon gusto che presso eletti maestri vi si compendia e tende al vuoto melisma e alla *coloratura* del sec. XVIII. Ciò non si avverte ancora apertamente nel Gaffi, ma il suo stile marca la linea di divisione fra le due epoche musicali. Questa mossa



sembra già volerci dire di un trastullo sonoro insignificante: essa è un po' manierata, è vero, ma non priva di sentimento e di eleganza, come decisa è la conchiusione di questa voluta caratteristica:

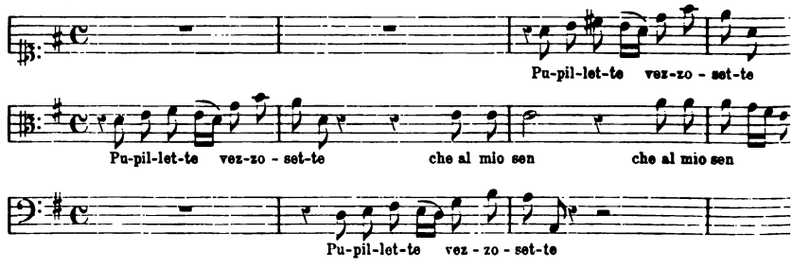
(1) In: *Cantate da cammera a voce sola &c. di Bernardo Gaffi.* Roma, per il Mascardi, 1700 (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).



I musicisti tedeschi del sec. XVIII, e il buon Sebastiano Bach tra i primi, compiacevansi di chiamar questo un giocolare alla maniera italiana: la questione sta in ciò: se in un giuoco di forme non consista per avventura l'espressione dell'arte in genere e quella di una purissima e schietta sua forma in particolare. Tutto dipenderà dall'espressione caratteristica che si vuol raggiungere.

In una tal forma leggera ed amabile, in cui è raccolta l'espressione di un puro sentimento affettuoso e giocondo, è concepita l'arietta a tre voci di Giovanni Legrenzi (1). L'andamento saltellante con cui si annuncia il primo tema

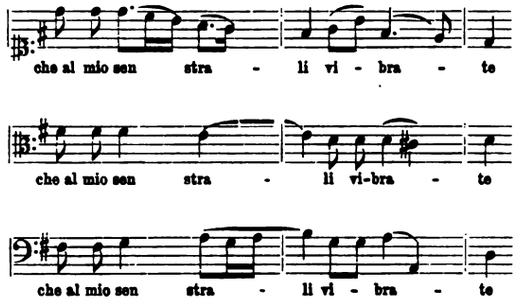
Allegretto.



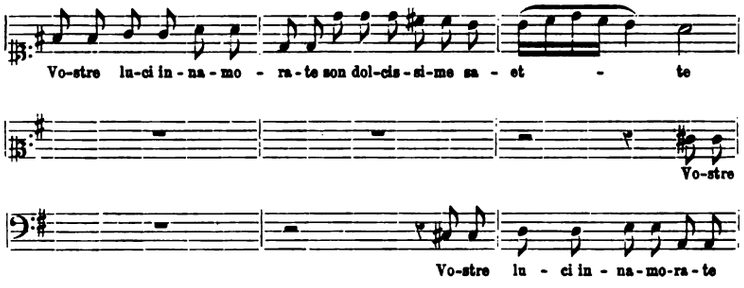
è per sè stesso una pittura musicale del verso e della sensazione che vi è contenuta. La elegante chiusa di questo tema ha in sè elementi di fresca e solida melodia, la quale, colorita abilmente da un accordo ritardato nell'armonia, ci lascia un'impressione deliziosa, non infe-

(1) In: *Idee armoniche estese per due e tre voci &c. di Giovanni Legrenzi.* In Venetia, 1678. Appresso Francesco Magni detto Gardano (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).

riore certo a quella che proviamo riudendo l'istesso passo in una delle più popolari opere moderne.



L'accento della parola non potrebbe essere meglio scolpito nello *staccato* grazioso e maliziosetto, con cui s'annuncia il secondo tema:



Esso riceve in poche battute un piccolo sviluppo, il quale però conduce a leggiadrissime forme.

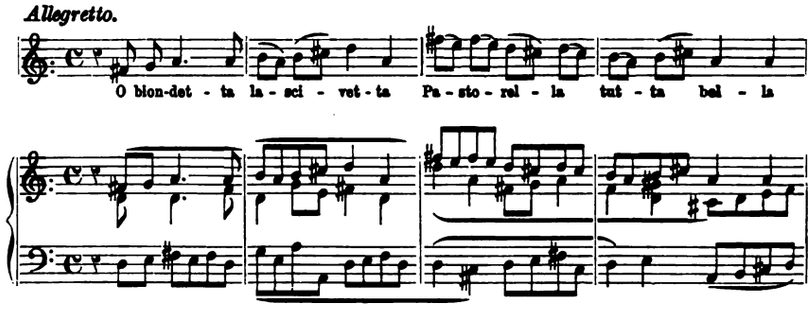
Questo brano di musica è un modello di lirica facile, traducente una serenità d'animo senza modificazioni e turbamenti di sorta. E per questo ancora offre un interesse diverso dalle altre canzoni.

E ancora una sensazione di benessere, una lieta armonia di sensazioni amorose, miste ad una sottil vena di malizia, ci viene espressa nella breve ma gentile canzonetta di Gio. Antonio Rigatti (1).

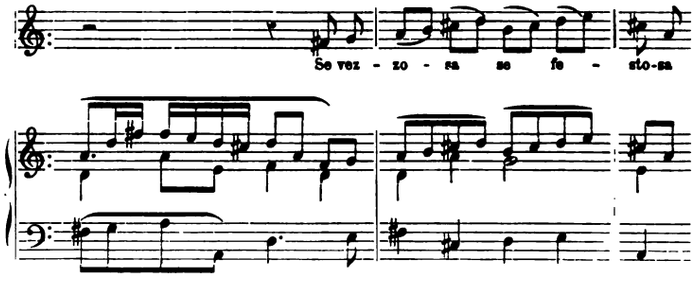
---

(1) In: *Musiche diverse a voce sola di Gio. Antonio Rigatti.* In Venetia, 1641. Appresso Bartolomeo Magni (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).

Allegretto.



La melodia si muove su di una linea calma ed uguale; ma l'espressione si riaccende nel crescendo del secondo tema,



che termina con una pittoresca assimilazione musicale del sospiro, in cui è un'espressione assolutamente bella e vera. La sua base è quanto mai semplice: doppia risoluzione, della *sesta* alla *quinta*, della *seconda* alla *tonica;* ma si vegga come esse sono condotte e si noterà colpita l'efficacia. In questa canzone, oltre a ciò, è rimarchevole il movimento del basso elegante e ardito, libero e moderno, specialmente all'inizio del secondo tema. Il Rigatti è fra i seicentisti del primo periodo del canto monodico. Le sue canzoni ci dicono a quali geniali ardimenti già il canto italiano si elevasse e quanto fosse vivo l'entusiasmo degli artisti.

Ho scelta per il suo particolare carattere un'arietta di Carlo Milanuzzi. Il suo soggetto poetico è la rinuncia all'amore. Anche in questo stato d'animo che il poeta analizza, vi ha qualcosa che la musica può benissimo utilizzare, e sono i moti che indicano il passaggio a diverse sensazioni. È ben vero che vi hanno qui delle pon-

dell'accordo di *re minore* per una intera battuta. Il procedimento è semplice, quale è voluto dal semplice cambiamento delle sensazioni, ma è accorto e artisticamente fine, ciò che molti ignoranti e parecchi conoscitori di musica antica neppure suppongono, e però son questi o analoghi procedimenti che hanno stabilita la venustà del canto italiano.

Queste tre canzoni sono tre piccoli esempî della più pura accentuazione musicale del sentimento e di una afferrante attrattiva della melodia. Nessun cambiamento del gusto musicale ha potuto e potrà mai nulla ledere o togliere alla loro bellezza ideale e formale.

Il senso plastico, una eredità antica nella musica italiana, ma che è stata sperperata prima che la fantasia de' moderni ne avesse conoscenza, trova nella nostra vecchia lirica la sua forma primitiva. Ed alle epoche, nelle quali l'arte musicale italiana fu veramente in fiore, vi si nota anche infallibilmente la presenza di questo carattere che le è essenziale.

Comprenderemo in un altro gruppo diverse canzoni, che ad una espressione di giocondità accoppiano coloriti sentimentali. Anche qui abbiamo a che fare con piccole forme, ritmi brevi, saltellanti, rapidi, scherzevoli. La musica non vi ha mai una linea di larga estensione, per cui non è il caso di osservarvi grandi sviluppi di forme. Essa è piuttosto piena di tratti semplici, sciolti e spontanei, di accenti lievemente patetici, di piccoli contrasti, di sfumature e di carezze gentili. Fra gli esempî più belli e più originali in questo genere vi hanno le *Villanelle* del napolitano Andrea Falconieri. Questo artista geniale, eccellente lirico e iniziatore, con alcuni altri maestri italiani, del genere della musica istrumentale, un fatto questo che la storia della musica sembra aver del tutto omesso, ha diritto alla memoria di ogni colto musicista, ed a suo tempo noi procureremo di rivendicargli il merito che gli spetta. Poche delle sue Villanelle si conoscono da' moderni amatori di musica: una o due furono bensì pubblicate recentemente, ma non delle migliori. Or vengo a quelle che pubblico io.

Si osservi la eleganza e la soavità di questa linea melodica (1):

(1) In: *Libro primo di Villanelle a 1, 2 & 3 voci &c. d'Andrea Falconieri, Napolitano &c.* In Roma, app. Gio. Battista Robletti, 1616 (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).

Andante mosso.

Oc-chiet-ti a - ma - ti che m'in - cen - de - te Per-chè spie - tati

Alla distanza di duecentottant'anni da noi, questa melodia ci si presenta col fascino della modernità; una riflessione che vale per quasi tutte le canzoni che io mi proposi di offrire al cortese lettore. Al crescendo di quel mite sentimento corrisponde il crescendo dell'intensità melodica, la quale ritorna dolce e serena, come una gioia calma, nell'altra parte:

splen-din se - re - ni di gio - ia pie - ni

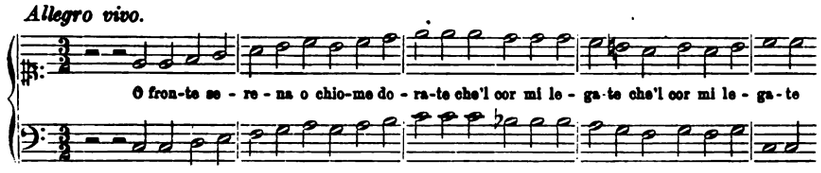
Nella preparazione della cadenza, il compositore ha elegantemente scherzato sulla parola *fiamme* con un breve vocalizzo,

Fiam - - - - - - - - me del cuo - ri

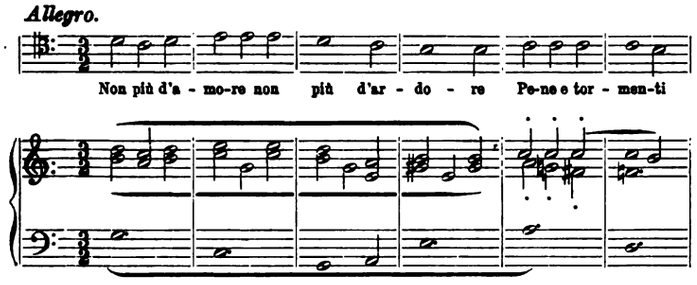
sacrificando ad una convenzione che muove dal secolo XVI. Ma il passaggio s'addice perfettamente al carattere della canzone: esso non

è arbitrario, non è un'aggiunta inopportuna, ma completa la tenerezza e la soavità dell'espressione.

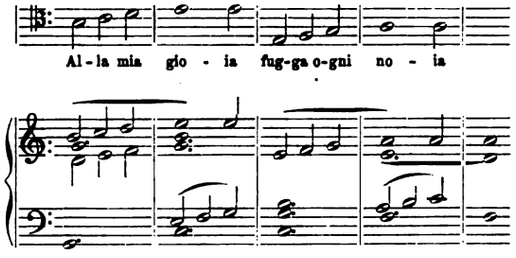
Volete un fuggevole sprazzo di luce che accarezza i capelli dell'amata? Ecco il tema limpido e snello di una villanella a due voci (1):



Non è ciò mirabilmente gentile? E l'altro della gaia Villanella « *Non più d'amore* » (2).



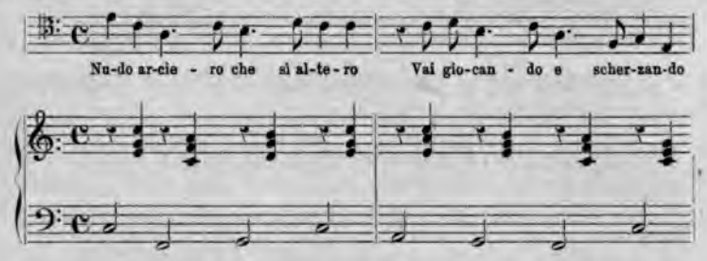
Osservate con quanta finezza spontanea l'autore tratta il cambiamento di sensazione alle parole: *Pene e tormenti*, ecc., per riprendere decisamente il tono spensierato e folle.



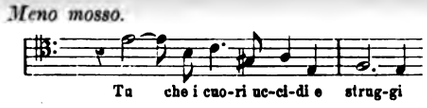
(1) È tolta dall'opera dianzi citata, ma non l'ho pubblicata.
(2) In op. cit.

Queste finezze praticate con indifferenza sopra semplici risorse armoniche sono incomparabilmente più efficaci che il tormento continuo dell'armonia e le inutili e fredde pletore moderne.

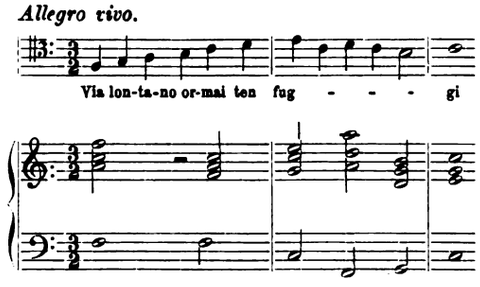
Un'altra originalissima espressione di sentimenti misti la abbiamo nella Villanella « *Nudo arciero* ». Osservate con quanta sottile intuizione l'autore alle differenti sensazioni accoppia una diversa architettura delle poche battute musicali della strofa:



Altrimenti, come si vede, suonano le parole *vai giuocando*, ecc.: la musica scherza anch'essa fuggevolmente presentando mosse, salti e risoluzioni diverse delle note; e la musica sospira quando il poeta ricorda le pene dell'amore,

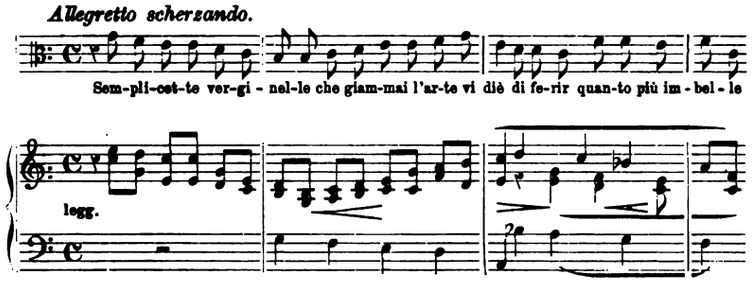


conchiudendo poscia risoluta e con un movimento rapido, con una pittoresca imitazione di una sensazione nuova.

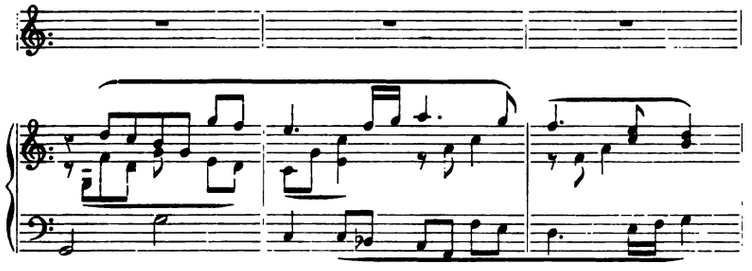


Lo stesso cambiamento di tempo accentua il forte cambiamento dell'espressione ed è impiegato in maniera semplice e felice.

tile e delicato, scherzevole, ingenuo e sempre molto musicale. E ciò subito si vede nella canzonetta « *Semplicette verginelle* » (1).



Il Violino getta poscia un tema che muove dall'accordo di dominante, imitato dal basso dopo una battuta e dal canto dopo un'altra battuta, rincorrendosi così e combinando un dettaglio interessantissimo, pieno di vita, di agilità e di naturalezza.



Un semplice ma elegante ritornello del Violino chiude la strofe.

Una imitazione moderna di questo movimento ritmico e di questo colorito, superficialmente utilizzato pel suo carattere di semplicità, dimostra a qual risultato infelice pervenga l'assimilazione puramente esteriore e materiale di uno stile schietto come l'acqua di fonte, quando per avventura capiti nelle mani impotenti del musicista moderno, ma dimostra ancora come il tempo non abbia per nulla alterate le qualità della nostra antica sorgente musicale popolare.

---

(1) In: *Scherzi e Canzonette a una e due voci etc. di Biagio Marini*. In Parma, 1622. Appresso Anteo Viotti. Questa canzonetta è scritta dall'autore per contralto (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).

Un'altra canzone « *Allegrezza del nuovo maggio* » (1) ha una caratteristica propria. Analogamente alla situazione immaginata dal poeta, una grande tranquillità d'animo, una dolce quiete dello spirito domina in questa breve contemplazione della bellezza naturale.

Allegro.

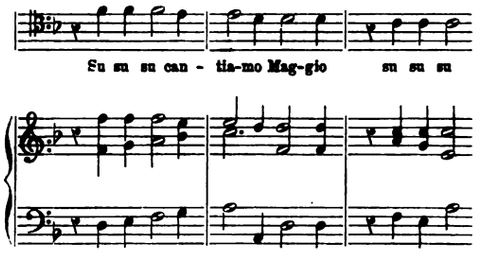
Or che l'al-ba or che l'au - ro - ra man-da fuor del-l'o-rien - te

Vi ha qualcosa che ricorda la facile e spensierata giocondità giovanile, in questi pochi tratti, qualcosa di pastorale, il ridestato sentimento della natura, la gioia tranquilla della vita semplice dei campi, che una luce nuova vivifica e indora. La seconda parte e il ritornello di chiusa

E qui do - ve tra - spa-ren-te ve-diam Par-ma far pas-sag - gio

hanno una intonazione sentimentale ineffabile di raccoglimento e di pace. Al Marini bastano poche note, talvolta un semplice accordo per colorire efficacemente la sensazione. L'uscita di questa frase p. e. è musicalmente inferiore al resto,

(1) In op. cit.



ma vi ha carattere, e dove vi ha carattere, vi ha anche effetto sicuro.

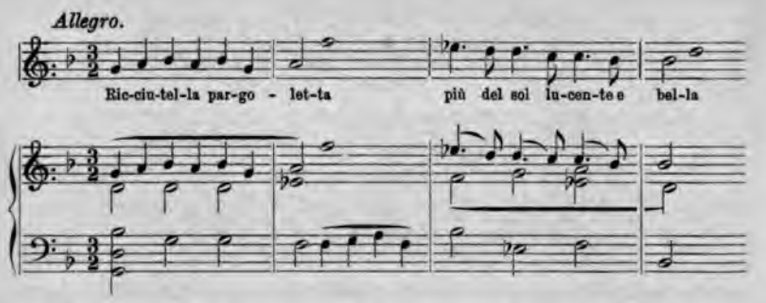
Il musicista ha impreso a descrivere una disposizione d'animo che include una delicata combinazione di sentimenti. La felicità idilliaca della pace campestre che egli vuol descrivere, non gli suscita immagini musicali che traducano la materialità dei fenomeni; egli non vuole la pittura della cosa, di cui si abusò baroccamente nel XVIII secolo e che i musicisti odierni, non escluso il Wagner, cedendo alla moda e nella falsa convinzione di far cosa artistica, han fatta degenerare nel grottesco; ma egli si limita a dare, come Mozart, l'impressione della cosa. Ed ecco l'artista schietto; ed ecco l'eterna efficacia, per cui la musica ha presa sull'anima nostra. Le sue forze sono per tal guisa centuplicate e si espandono giustamente e su terreno proprio, senza invadere il campo della poesia o quello delle arti figurative. E non pare di vederla l'allegra brigata raccolta sulla spianata di un colle, al rosseggiare dell'alba, lieta del cielo sereno, inneggiare alla magnificenza del sole che nasce, alla chiara natura, all'arte eternamente viva e benefica?

Nella lirica musicale italiana del sec. XVII, quando il compositore è un vero artista, vi hanno contrassegni marcati ed immancabili. Essa è soggettiva, sdegna la forma astratta, innonda di luce subitanea l'oggetto, è concisa, ha forza sobria e corretta.

L'altra canzone del Marini è intitolata: *Chiome inanellate della sua pargoletta* (1). Qui un'affettuosità delicata si effonde in un tema breve e leggiadro, elegantemente modulato da un basso pieno di colorito e di vivacità. Eccolo:

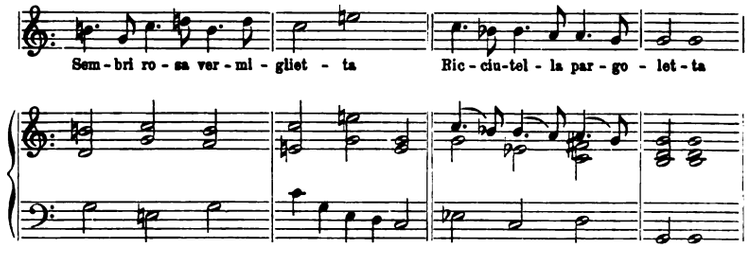
---

(1) In: *Arie, Madrigali et Correnti a 1, 2, 3 voci, di Biagio Marini &c.* Opera terza. Stampa del Gardano. In Venetia, 1620. Appresso Bartolomeo Magni (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).



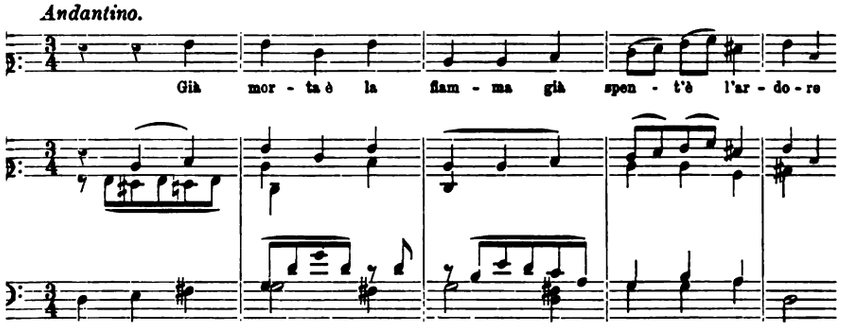
Dopo la mossa da *sol minore*, alla comparsa subitanea del *fa* naturale sull'accordo omonimo, non è egli come se un raggio di sole splenda sui biondi capelli della fanciulla? Si noti quanta grazia e quanta leggiadria nell'armonizzazione della terza battuta: l'effetto che è gentilissimo, consiste nel trattare le note *mi b* e *re* come appoggiature all'accordo di *si* ♭ e *do* e di conchiudere decisamente colla nota *do*, quinta dell'accordo di *fa*, e tale rimane, per analogia, nelle battute che a questa corrispondono. E la insistenza della nota *re* nel canto non è una trovata? E le imitazioni moderne di un simile procedimento che han fatto esse di questa facilità e spontaneità, le uniche cose veramente geniali nell'artista?

La seconda parte *in maggiore* è pure rimarchevole per lo stacco efficace da *sol mag.* di un movimento ritmico sempre uguale e però vario ne' coloriti, e per la fine intenzione sentimentale e affettuosa, che è nell'ultima battuta ripetuta in *sol minore*.

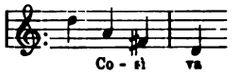


È ad essa che si deve la ripresa così efficace del primo tema. In questa canzone la modulazione muove da *sol minore* e passa a *si* ♭ per i primi due versi, poi rifà la strada nel modo opposto movendo dalla dominante di *si* ♭ per ritornare a *sol minore* col delicato tocco

derazioni della intelligenza, che non si prestano facilmente al trattamento musicale. Ma l'autore ha saputo trarsi d'imbarazzo, scegliendo il tipo d'una *canson francese* (1). Il tema è calmo e composto, analogamente allo stato d'animo.



La battuta



che conchiude i singoli periodi è trovata felicemente per significare una rassegnazione completa e definitiva rappresentata dall'accordo perfetto.

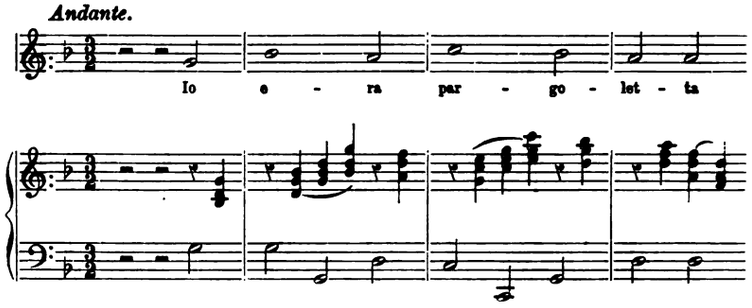
La italiana poesia di concetto del sec. XVI e XVII, la quale se, come dissi, risponde alle proprietà della forma polifonica, disconviene alla canzone monodica, ha pur talora offerto il destro a dei veri artisti di trarne eccellenti ispirazioni perfino là dove, per la natura stessa del soggetto, pareva che la musica si trovasse fuor del terreno suo proprio. Ne abbiamo un esempio, non del tutto disadatto, nella canzone di Marco da Gagliano, che io trassi dalla sua opera *La Flora* (2).

---

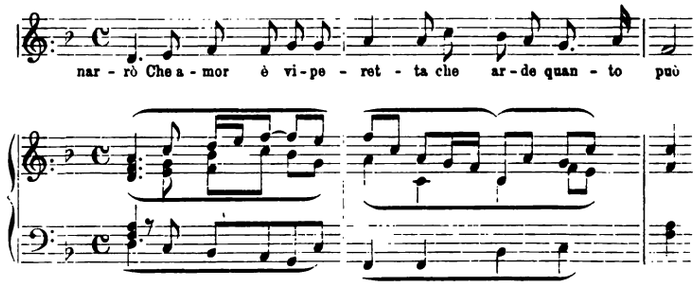
(1) In: *Sesto libro delle Ariose Vaghezze &c. di Carlo Milanuzii di Santa Natoglia.* In Venetia, appresso Alessandro Vincenti, 1678 (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).

(2) *La Flora del Sig. Andrea Salvadori posta in musica da Marco da Gagliano.* In Firenze, per Zanobi Pignoni, 1628 (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).

Una considerazione morale, è la sostanza dei primi quattro versi. Ciò che la musica vi aggiunge è una dolce nota di malinconia.



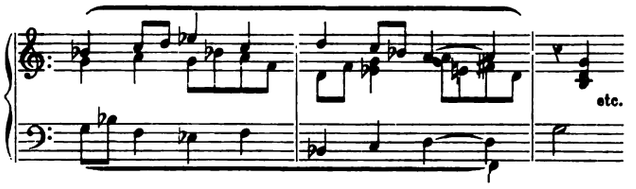
Ed è precisamente questa che tempera la parte intellettuale del sentimento ora espresso, la tiene indietro e lascia in fine libero sfogo al sentimento medesimo. La musica può caratterizzare anche tali sorte di stati d'animo, in cui intenzioni spirituali e sentimenti, sensazioni e scopi ragionevoli vengono tra di loro incessantemente a contatto; è qui che nasce il momento musicale; e, fossero coscienti o incoscienti, i musicisti italiani del seicento ci dànno pure esempi di questi arditi tentativi. È a questi momentanei sentimenti e alle modificazioni loro che dobbiamo anzi tutto il cambiamento del tempo musicale a metà della strofa,



e quindi un alternarsi di coloriti i più varî ed efficaci, fino alla risoluzione in una chiusa, che non potrebbe essere più caratteristica e più armonizzante coll'indole generale del canto.

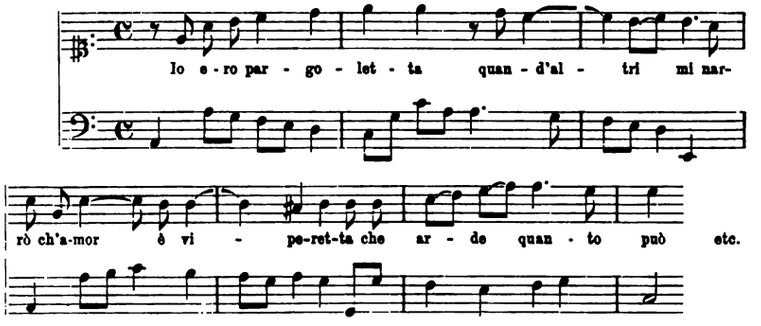
Le strofe che seguono chiariscono anche maggiormente la speciale

e strana architettura di questa canzone. Il ritornello conciso e delizioso,

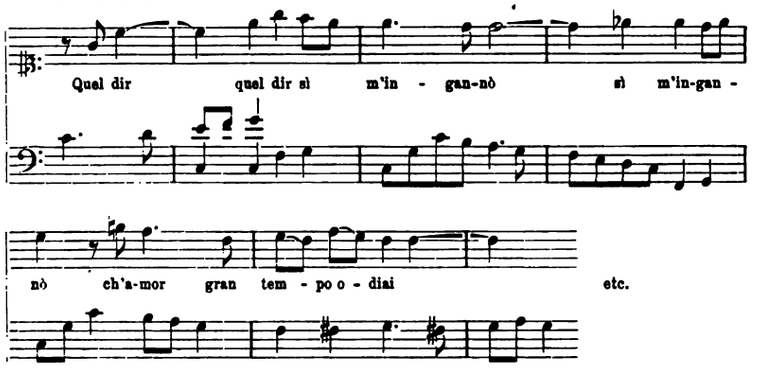


potrebbe essere confuso coi saggi migliori degli odierni musicisti romantici francesi; è una melodia di due battute ed ha l'eloquenza di un quadro completo della fantasia.

Per chi ama i confronti aggiungerò che questa canzone fu musicata anche da Luigi Rossi di Borghese (Manoscritto fiorentino del XVII sec. più sopra citato). Eccone lo spunto:

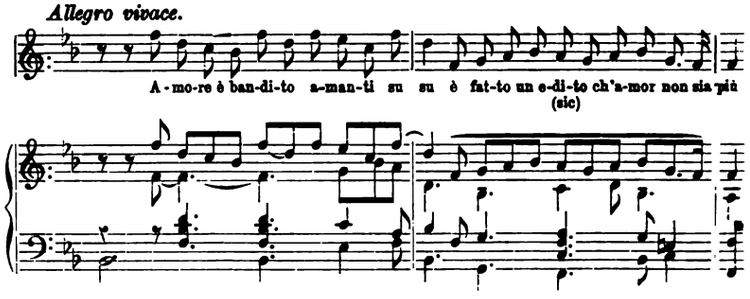


2° Tema:

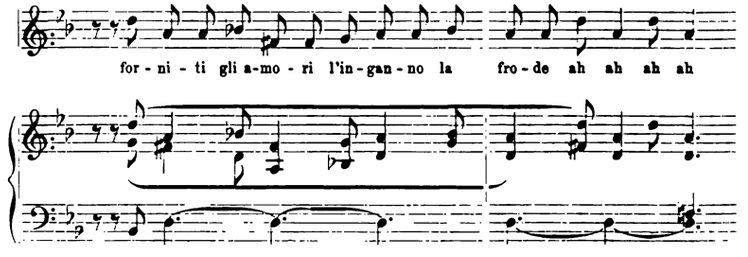


Ma nessuno vorrà pensare, io credo, a dar la preferenza alla musica del Rossi.

Anche nell'elemento comico, io dissi, si è provato il compositore lirico italiano del sec. XVII. Quando noi udiamo l'arietta di Barbara Strozzi (1),

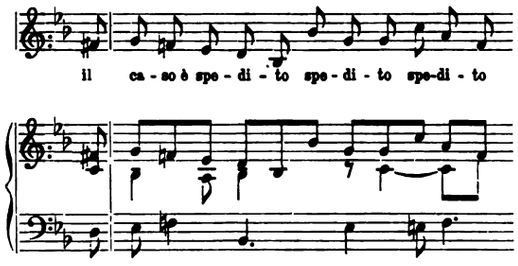


sentiamo subito che non è che un'intonazione di scherzo che si vuol dare alla parola ed alla musica. È vero che la musica da sè non potrebbe mai escire in nessun tratto spiritoso o umoristico; ciò è proprio della parola soltanto; e però la musica per conto suo vi aggiunge un'accentuazione capricciosa, gioviale, leggera: così essa si assimila il lato elementare e pittoresco di un determinato concetto. Il continuo movimento saltellante della voce, in questa canzonetta, non rappresenta, in verità, che un seguito di tratti umoristici e burleschi, e tutto che v'ha di scherzevole nelle parole esce così all'esteriore. Lo scambio della natura degli accenti non è più possibile. Il periodo:



(1) In: *Ariette a voce sola. Opera sesta di Barbara Strozzi.* In Venetia, 1657. Appresso Francesco Magni (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).

e l'attacco:

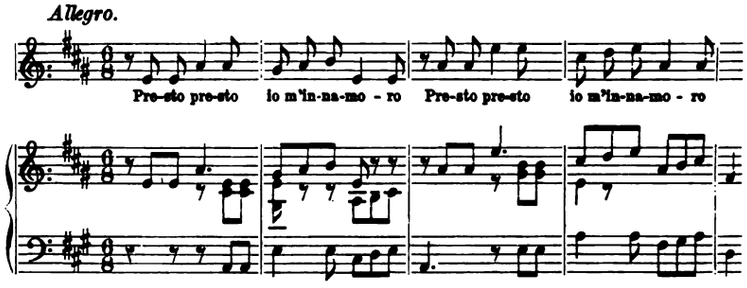


accentuano ancor più il tono sarcastico della espressione. La canzonetta della Strozzi è una fra le più tipiche; oltre a ciò essa è di indole popolare. Anche l'effetto della massima scioltezza di lingua, del chiacchierio, imitato dalla musica con una ritmica che non vuole avere nè pausa nè fine, ripete la sua schietta forma dagli elementi comici della canzone. Gli accenti convenzionali sono tolti, e il discorso corre naturale e fuggevole, vivificato burlevolmente da un ritmo, che incalza ed è sì invariato ma coerente e pieno di vivacità e di brio. Egli si accelera e berteggia, non abbassato mai però ad ignobile caricatura, senza aiutarsi con volgari suoni naturali, come fecero più tardi la lirica musicale e l'opera buffa napolitana del secolo XVIII in ispecie, quando si diede assolutamente a tutte le più banali e stupide risorse del grottesco.

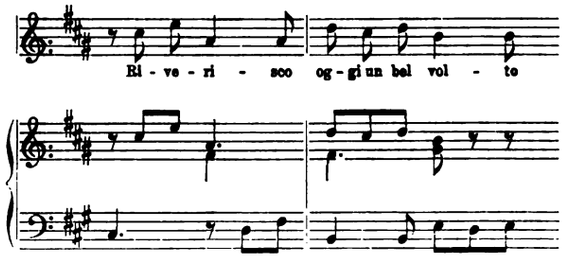
Di carattere comico, appunto per la musica e in grazia della musica, è anche la canzone di Giambattista Mazzaferrata (1). Vi hanno in essa certi contatti fra l'elemento comico e il civettuolo ancor più accentuati che nella canzone della Strozzi. È questa una specie di musica non fredda nè calcolata, ma che agisce con espressioni temperate, nel limite e nella natura di quelle che provengono sì più dall'animo che dalla testa, ma rilevano non la sensazione erotica, bensì l'umorismo nel quale essa è ravvolta. Lo si nota subito nel primo tema:

---

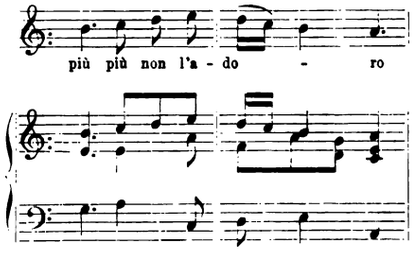
(1) In: *Primo libro delle Cantate da camera a voce sola. Opera quarta del Sig. Gio. Battista Mazzaferrata &c.* In Bologna, per Giacomo Monti, 1683 (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).



Vi ha un impiego piccante del contrappunto che scherza colla voce in tratti di tema; questi si imitano, si rincorrono, si separano creando armonie e contrasti variopinti; il tentativo di un'efficacia dell'elemento comico è della massima evidenza in passi come questo:

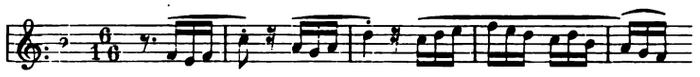


Qui la musica si assimila pittorescamente il moto materiale descritto dalla parola, senza la minima traccia di realismo bislacco e di volgarità. Piuttosto una certa intonazione sentimentale concilia il carattere di questa composizioncella tutta garbo, brio e freschezza. Si vegga la cadenza.



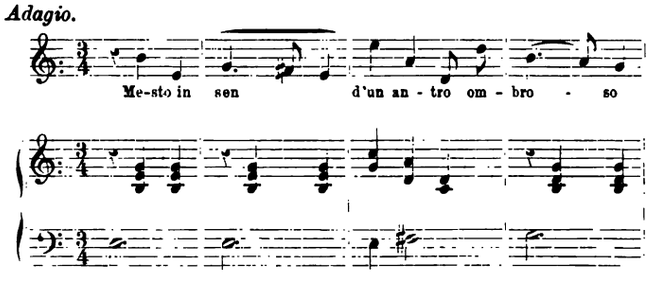
Essa è un gioiello di affettata e maliziosa sentimentalità: ma l'umorismo vi è mite, in tutta questa musica, vi è educato e fatto per

gente capace di goderne solo limitatamente. Ancora una osservazione: si tolgano le parole e si eseguisca la musica sola. Rimarrà una deliziosa composizione che ha valore e consistenza propria come la canzone del Cavalli. Ebbene questa composizione non è altro che la gavotta, la giga, il preludio dei clavicembalisti. Si confronti il tema e il movimento ritmico di questa canzone con la fuga in *fa* di Sebastiano Bach:



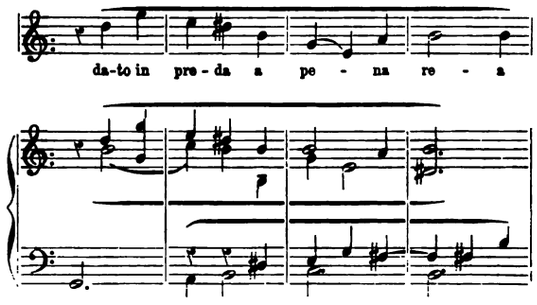
l'analogia è evidente.

Ora, prima di provare come il più puro e più alto senso, talora lirico tal'altra lirico-drammatico, guidasse il musicista del seicento nelle sue concezioni, ne piace osservare, in un'aria di Giacomo Carissimi, a quanta genialità si elevi la invidiata ed inimitabile arte del nostro canto italiano. Ciò che in questi musicisti nostri del secolo XVII desta meraviglia è la fusione della bellezza puramente musicale e dell'espressione poetica in un insieme armonico, che appiana ed uguaglia tutte le singole disparità. Specialmente i canti del Carissimi avranno sempre una singolare attrattiva, tanto per chi gusta finamente la musica dal lato formale, come per chi la ascolta pensando. I suoni vi si piegano e vi si adattano continuamente come in un fine e morbido tessuto. Il carattere profondamente elegiaco di quest'aria (1) s'annuncia subito in una linea plastica commovente, anzi afferrante, del primo tema:

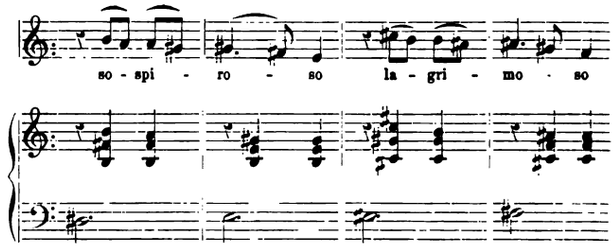


(1) In: *Composizioni del Sig. Giacomo Carissimi ms.* e in *D'autori romani musica volgare.* Vol. IV, ms. del sec. XVII (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).

Si osservi bene la linea del canto, anche considerata dal punto di vista puramente musicale. Essa è formata di note di un valore positivo, note reali, note *buone*, come nell'altro periodo.

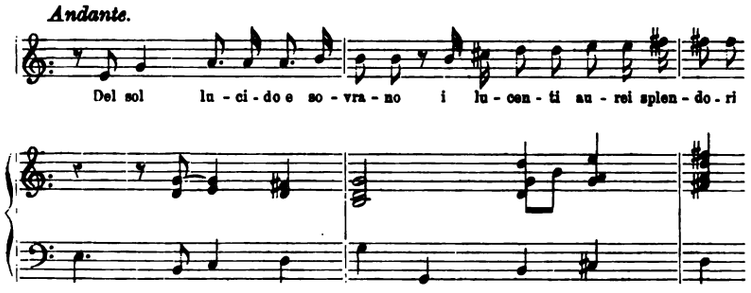


Questi maestri trattano la materia dei suoni con mano solida e sicura; essi sanno dove sta il segreto della buona efficacia, e guardano con occhio acuto nella combinazione del dettaglio. Qui, nella musica del Carissimi, nello stesso modo che è voluta una decisa importanza nella forma sonora in se stessa, la espressione delle parole si stringe ad essa con un legame insolubile; si vegga questo passo:

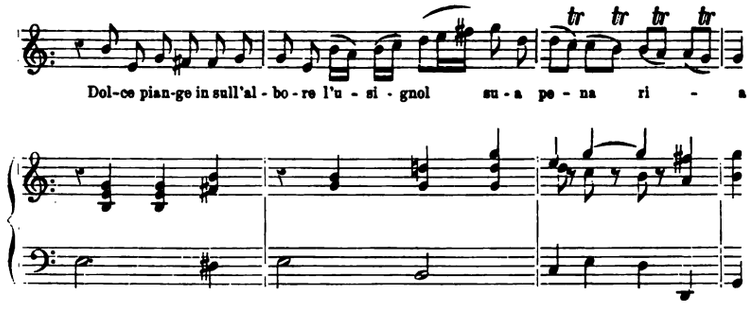


Il sospiro, il pianto è nella stessa forma musicale, senza che questo verismo offenda in nulla il valore proprio della musica, senza che l'arte sposti il perno della sua efficacia propria. In questa parte domina una nota elevata d'angoscia, che nella cadenza in *mi minore* si abbandona e si stende con una commozione profonda.

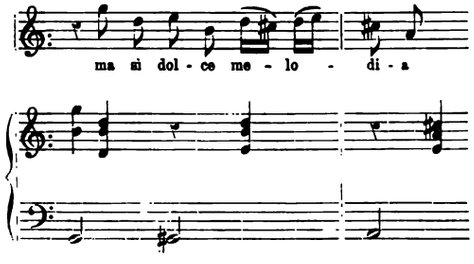
La seconda parte mantiene il medesimo carattere elegiaco; in esso si innesta però una modificazione di sentimento, la quale tempera la grande mestizia predominante e che già si annuncia nel tema:



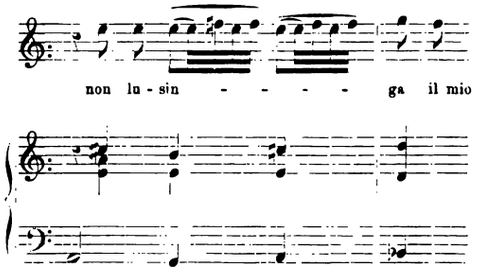
Egli apporta già, per un momento, luce e forza in questa oscurità dell'anima. La progressione sino al *fa diesis* del soprano ne è la pittura idealizzata. Ma un'altra pittura, interessante e nuova, abbiamo in questa canzone. Essa ci trasporta nel silenzio della notte, e là udiamo le note dolci e flebili dell'usignuolo, alle quali il poeta assomiglia il lamento di Tirsi che piange Galatea. Nulla di più soave in fatti della frase:



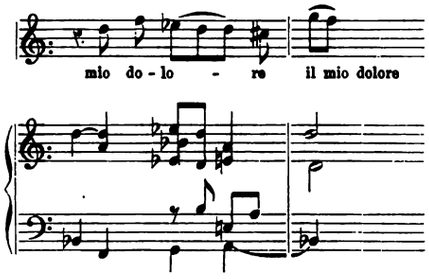
Il canto dell'usignuolo, come fenomeno naturale, ha svegliato nella fantasia del musicista delle immagini musicali, un'onda di melodia calma e pura:



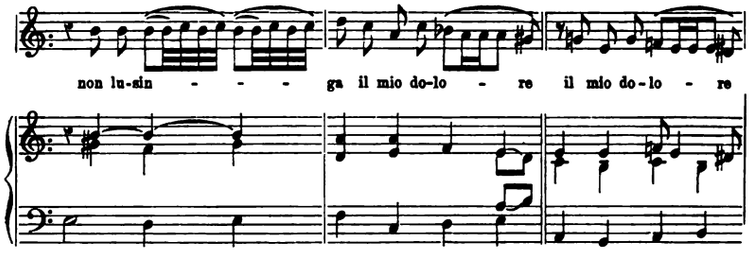
Dagli ardimenti di questa specie noi sappiamo che solo un passo dista per portarsi fuori del dominio della musica. Cominciati in questa forma, essi degenerarono specialmente per opera de' romantici tedeschi. Tali tentativi di pittura musicale risospingono l'arte al punto in cui essa procura di assimilarsi le qualità materiali del fenomeno naturale che vuole imitare. L'artista corre talora pericolo di curarsi più della pittura dell'oggetto che della impressione che esso risveglia nell'anima nostra, di preoccuparsi di quel che la musica significhi piuttosto che del come essa risuoni. La pittura musicale è essenziale e spontanea pel musicista, ma per essa egli s'innoltra verso la sua forma estrema di espressione. Se il fenomeno naturale gli sveglia immagini musicali nella fantasia che ha eccitata, se questa risponde con delle figure sonore che abbiano essenza propria, egli riescirà ad una efficacia musicale; se egli vuol ritornare il fenomeno come che sia completamente passato nella musica, egli si cimenta in una lotta impari alle sue forze. È la impressione del fenomeno che vale per l'artista, quella impressione per cui le immagini che quello ha suscitate nella fantasia organizzata musicalmente vi prendono la forma di pensiero musicale. E questo caso si verifica nell'aria del Carissimi: pur rimanendo nel più puro campo della musica, egli ci offre la imitazione quanto mai pittoresca e plastica di un fenomeno naturale.



Perchè qui vi ha sopra tutto musica, idea musicale, non impiego di suoni astratti, che è appunto quel che ci avrebbe portato fuor della musica. Una parte della sua efficacia certo la deve alla imitazione felice del fenomeno naturale, ma l'idea musicale in sè è bella e nella melodia ha la sua importanza e la sua forza. Udite come trilla quest'usignuolo, ma come canta la musica! Udite l'effetto di quel passaggio sul *mi b.* alla parola *dolore.*

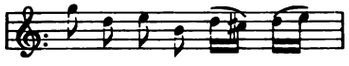


Può un mezzo più semplice, l'alterazione di una nota, riprodurre più efficacemente la sensazione del cordoglio? E la continua, penosa e languida discesa di tutta la frase,



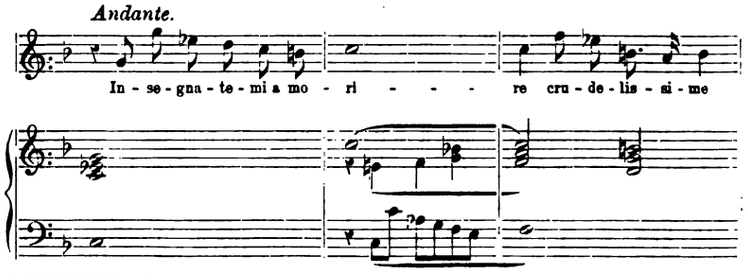
singhiozzante fra la lusinga e il dolore, fino al registro basso in cui finisce lenta ed esausta. I musicisti, al tempo di Carissimi, erano lontani dall'immaginare, in simili casi, delle illustrazioni istrumentali; sia pur che le improvvisassero, ad ogni modo sotto alla melodia essi non scrivevano che il basso continuo; ma anche ammettendola, qui una imitazione istrumentale non potrebbe nulla in confronto della caratteristica melodia vocale. La voce, il canto stesso deve tutto significare; vi si troveranno melisme, passaggi, trilli; ma tutto ciò serve allo scopo di raggiungere certe caratteristiche, e tali espedienti hanno precisamente efficacia e procurano piacere perchè hanno contenenza ideale e perchè, usati a fini descrittivi e pittoreschi, presuppongono il cantante che li osservi secondo il loro valore intellettuale e li sappia eseguire secondo il loro significato.

Per una strana combinazione il tema dell'usignuolo del Carissimi ha la mossa della battuta iniziale



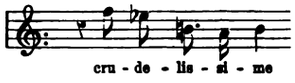
analoga a quella che si riscontra in un noto tema del Wagner che pure imita il canto dell'uccello nel *Waldweben* (atto 2° del *Siegfried*). Ma Wagner dipinge la cosa, Carissimi l'impressione della cosa: Wagner vuole rispecchiato nei suoni astratti il fenomeno naturale, Carissimi vuole che l'immagine musicale si formi come un'eco della sensazione; in Wagner l'interessante è la pittura esatta del fenomeno naturale mediante un istrumento, in Carissimi l'espressione passa nel canto; in Wagner l'espressione si abbassa al fenomeno naturale, in Carissimi il fenomeno naturale si eleva e si nobilita nell'arte del canto.

Chi ha qualche famigliarità coi melodrammi dei principali musicisti del seicento sa quanto sia ricca di *pathos* drammatico la musica di Marc'Antonio Cesti. Anche nelle sue liriche questo compositore, pure sforzandosi di rimanere nei termini della specie d'arte, tradisce spesso la tendenza ad uscirne, e nelle linee e nei coloriti tutto ne sospinge al dramma. Lo si vede nell'*aria* « *Insegnatemi a morire* » (1). Cesti poteva gloriarsi di essere penetrato nella forma interna e nella segreta e potente efficacia del canto recitativo dei primi tempi dell'opera e di averne sviluppato, con una genialità forse superiore a quella dello stesso Monteverdi, gli elementi che di quella forma facevano una rappresentazione drammatica piena di calore e di energia. La canzone lirica sarebbe già per sè sola impotente a rappresentare i forti contrasti delle passioni. In Cesti, fra il progresso e il regresso della passione, i limiti della lirica sono oltrepassati. Si vegga come e con quale drammatico slancio egli getta il tema della sua aria.

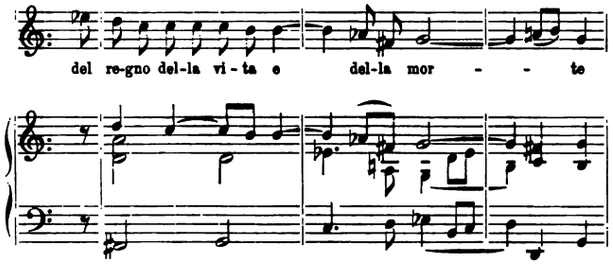


(1) In: *Arie e Cantate ad una voce di vari autori.* Ms. del sec. XVII (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).

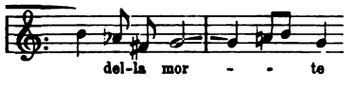
Vigore della passione e bellezza del canto si fondono in un insieme perfetto. Vi ha certa asprezza nella espressione



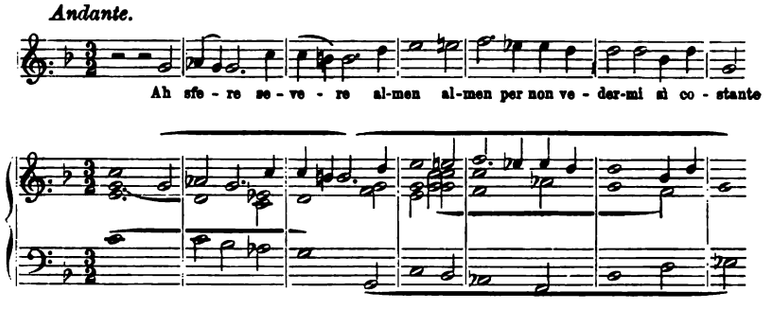
ma essa non è affettata e risponde al concetto. Nel passo seguente:



la stentata ma ferma melodia idealizza con poche note un carattere vero e profondo: l'abbattimento di un'anima affranta. Il passaggio

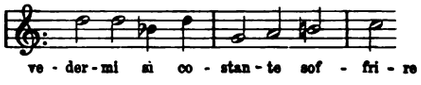


ci rammenta espressioni drammatiche moderne, nessuna delle quali lo vince nella semplicità di struttura e nell'efficacia. Col tema in $\frac{3}{2}$ l'artista si eleva ad ancor più alta espressione, dall'elegia egli passa al dramma.

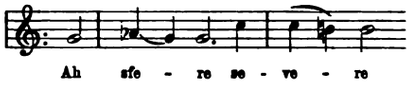


L'aspirazione alla morte, alla pace della tomba, ove più non raggiungono i dolori terreni, è il contenuto ideale di questa frase me-

ravigliosa. La passione vi trabocca nella ripetizione della parola *almen*, passo degno del più consumato compositore moderno; poscia lentamente si spegne, alla risoluzione nell'accordo di *re maggiore*. La frase è gluckiana: gluckiano è il passo

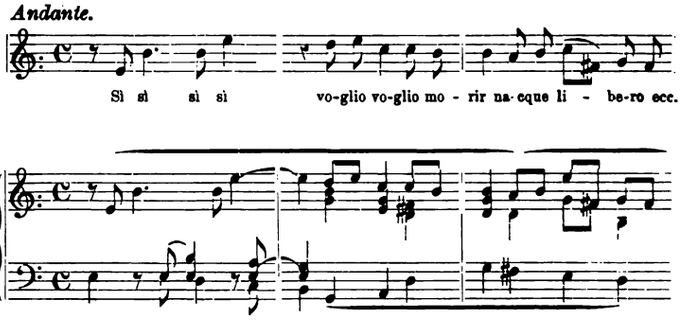


e il tema:



ma con quale incomparabile facilità e con quanta maggior vena musicale li presenta e li svolge il Cesti!

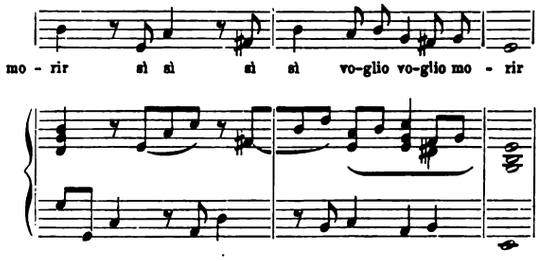
Nell'altra aria del Cesti in *mi minore* « *Sì, sì, voglio morire* » (1) prevale pure il carattere elegiaco. L'enunciazione, la struttura, la chiusa del primo tema sono affatto magistrali.



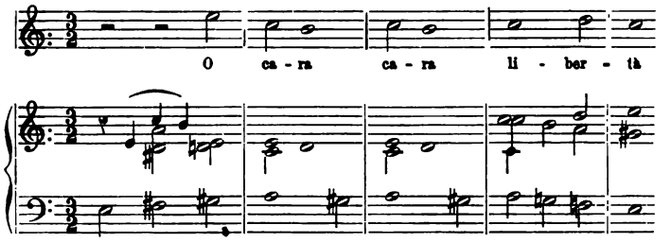
Cominciato con una elegante mossa alla *quinta* e poscia alla *quarta superiore*, il disegno melodico si appalesa chiaro, modulato con mano leggera e felice, finamente secondato dal movimento del basso, il quale rappresenta il singulto che accompagna l'effusione del dolore.

---

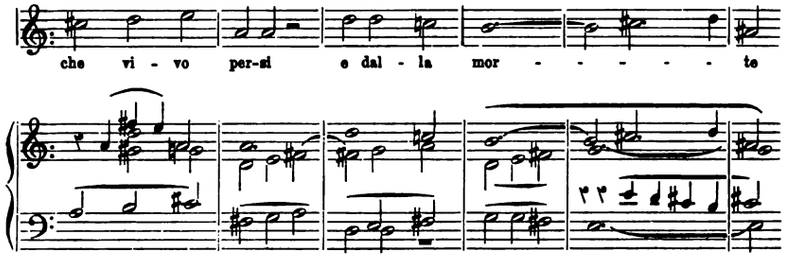
(1) In: *Di autori romani musica volgare*. Tomo IV, ms. del sec. XVII (Bibl. del Liceo musicale di Bologna).



Alla perdita della patria e della libertà va congiunto il pensiero delle loro gioie e delle loro attrattive:



ed è così che la fantasia è costretta a rappresentarsele:



Ma l'ora presente si fa sentire con una oppressione ineluttabile, e il primo lamento ritorna e chiude l'aria, dalla quale traspare una commovente rassegnazione.

Se noi vogliamo osservare con un rapido sguardo la struttura di queste tre ultime arie vi noteremo più sviluppata la forma. Come io dissi più addietro, vi aveva già nei musicisti veramente grandi la coscienza di uno sviluppo formale interiore, il quale parve iniziato di fatto, ma che il sec. XVIII trascurò, rovinando così l'opera incipiente della rigenerazione della musica italiana.

***

Io ho cercato di accennare al cortese lettore la varietà e l'importanza di questi canti da un doppio punto di vista, tecnico e psichico. Chi li vorrà conoscere interamente, completerà quell'esame, di cui io non ho potuto disegnare che degli scarsi contorni.

La lirica musicale italiana del seicento aprì la strada alle nuove forme così del canto monodico come della musica istrumentale. Perciò, insieme col canto polifono, essa fu tutto per la musica moderna. Le attitudini dei due popoli musicali per eccellenza, i Tedeschi e gli Italiani, si nutrirono dell'una o dell'altra specie, sì che, dopo le evoluzioni del sec. XVIII, le due specie artistiche giunsero a noi incorporate in due grandi correnti principali: la corrente della musica tedesca e la corrente della musica italiana. Ma, mentre alla cultura musicale tedesca nessun campo, nessuna zolla dello splendido passato italiano è rimasto ignoto, e si può dire che essa vi cammini come per casa sua, per la così detta cultura musicale italiana, invece, è vergogna dirlo, ma è vero, le nostre tradizioni italiane sono state senza effetto e come nulle. Così essa non è nè anche una cultura. Ma di tutto questo i nostri musicisti di professione non si curano menomamente. Ed è naturale, poichè essi non hanno che un fine: brillare per sè soli e far danaro: ecco in che cosa consiste l'arte per loro.

Oltre a ciò, nei nostri Conservatorî di musica non si pensa neppur per ombra, nè ci pensa certo il Governo da cui dipendono, alle pericolose conseguenze pratiche di un indirizzo di studî che elimina totalmente la classica tradizione italiana e spegne il sentimento nazionale. E ciò succede in Italia, consenzienti il ministro dell'istruzione e le autorità scolastiche. Così chi studia è giuoco di una vana illusione: finito il corso, supponiamo quello di composizione, il nuovo *maestro* (oh derisione!) è incerto e titubante sulla via da scegliere, perchè i suoi studî furono empirici e confusi e non ebbero una base sicura. Egli trova poscia il corrispettivo della confusione che gli è fatta alla scuola nella confusione del gusto pubblico, e sia pure che egli avesse una vera fantasia musicale, essa coll'alimento che ha ricevuto dagli studî fatti nel Conservatorio e con quello che riceve dalla vita artistica dei nostri principali centri musicali, anche se

fosse stata una fantasia bene organizzata da principio, ha finito per guastarsi e lavorare male. Siamo arrivati al punto che, per comporre italianamente, un artista vero ed onesto sarebbe costretto ad allontanarsi dal nostro pubblico e a fare in Italia quel che il Wagner fece in Germania; rinunziare alla pratica abituale dell'arte.

La moda consiglia l'ignoranza aristocratica e borghese a prendere partito per tutto quanto nell'arte musicale vi ha di straniero o tiene del carattere di prodotto esotico. Di questa moda, che in realtà origina da musicisti di professione e da virtuosi, risente anche l'educazione artistica. Si lavora alacremente a distruggere il credito della musica italiana e si pretende che i giovani nostri artisti abbiano a destare l'interesse del pubblico e ad accreditarsi presso i conoscitori colla imitazione di prodotti forestieri o coll'assimilarsi lo stile dei musicisti d'oltre alpe. Ma quand'anche noi sapessimo bene imitare Wagner e Gounod, Schumann e Bizet, Schubert e Grieg, qual consistenza, qual valore avremmo noi dato alla nostra opera d'arte? Confessiamolo, essa sarebbe opera vana. Poichè, uscita da noi, Italiani, opera d'arte importante e accreditata non sarà mai se non quella, che sia una schietta espressione del nostro sentire di Italiani. Quel che a noi oggi succede, avvenne un dì agli stranieri, quando, imperante in tutto il mondo la musica italiana, come nel secolo XVIII, o venuta di moda la grande opera francese, alla metà del sec. XIX, le due correnti trascinavano violentemente gli artisti. Ma la evoluzione di Händel e di Wagner ci siano di ammaestramento che nell'ardita e libera espansione delle proprietà caratteristiche nazionali è la forza, l'originalità, il genio della creazione musicale. L'arte, per avere credito, deve avere carattere, e la nostra musica italiana odierna, qualunque ella sia, di carattere non ne ha punto. E se ciò è ingiusto, mi si dica dov'è oggi, in Italia, il musicista, che nella sua cultura trovi un qualunque visibile appoggio per sottrarsi alla influenza della intuizione anti-italiana. Giacchè, data la distinzione di razza, date le divisioni politiche, bisognerà pure che del carattere nazionale l'artista un dì o l'altro si risovvenga, se vorrà in qualche guisa accreditare il suo prodotto non solo come emanazione dello spirito nazionale ma anche come opera d'arte.

L'arte nostra, stanca ed esausta, oggi parla basso; essa è nelle mani di chi la trascina pe' campi stranieri, ond'ella, spostata, tra

continui sforzi, asservita a disgraziate voglie di brillare, rimpiange le patrie rive e la vita sua naturale, libera e felice. I nostri musicisti sono tutti seguaci di tendenze straniere e sono classificati e stimati in conseguenza. La nostra cultura musicale si pasce superficialmente di ciò che offre di moderno la scuola tedesca e francese. Ma ad un avvenire della musica italiana io non credo fino che essa non si sarà ritemprata alle fonti purissime del suo splendido passato. Perciò agli artisti italiani io vorrei dire: abbiate la coscienza della vostra arte nazionale, onorate i vostri maestri italiani, onorate la eccellente arte italiana; verrà il tempo in cui l'eredità del passato vi sarà aperta con vantaggio di tutti i fratelli che l'arte amano, in lei confidano e vivono per lei.

In agosto del 1894.

L. Torchi.

Les " Motifs du Héros „ dans l'oeuvre de Richard Wagner.[1]

Lorsque l'on applique, comme je le tente aujourd'hui, les méthodes d'observation et d'analyse scientifiques à l'étude des œuvres d'art, on s'attire toujours des objections, plus spécieuses sans doute que solides, mais trop faciles à formuler et trop graves en apparence pour ne pas motiver de ma part quelques explications préalables. En pareil cas, beaucoup de lecteurs reprochent au critique de confondre l'art et la science, le don et le calcul, l'émotion et le raisonnement, et de prêter à l'artiste des intentions et combinaisons auxquelles celui-ci n'a jamais songé.

Au moment d'examiner les « motifs du Héros » dans l'œuvre de Wagner et de déterminer leurs caractères communs, je m'expose très particulièrement à de telles objections. Il me faut donc protester qu'il ne s'agit pas le moins du monde de prêter à Wagner des idées abstraites sur l'emploi de certaines formes en vue de significations précises, moins encore un système préconçu de combinaisons musicales, et, si je puis dire, une préméditation théorique des moyens expressifs à mettre en usage, préméditation qui aboutirait à une série de recettes mélodiques ou harmoniques soigneusement calculées.

Richard Wagner était une haute intelligence, douée d'une grande puissance de raison; mais c'était avant tout, par dessus tout, un artiste créateur, spontané à miracle, pour qui, plus encore que pour

---

(1) Cette étude, à part certaines modifications qu'a nécessitées la publication sous forme d'article de revue, est un chapitre du prochain livre de M. Alfred Ernst: *L'Art de Richard Wagner — L'Œuvre musicale*, qui doit paraître d'ici peu.

Goethe, poésie fut délivrance, et qui produisit, selon l'impérieux besoin de sa nature, avec une passion de douleur ou de plaisir, une véritable volupté de larmes ou de joie. Cette spontanéité, cette liberté, cette plénitude de sentiments, cette maîtrise naturelle dans l'activité artistique, n'empêchent nullement les créations de Wagner de présenter, à l'analyse, des caractères inégalés d'ordre, de lucidité souveraine et de juste équilibre. C'est que le poète-musicien fut un artiste de logique instinctive, affranchi, par la merveilleuse harmonie de ses facultés, des contradictions dont souffrent tant d'autres artistes, contradictions qui expliquent les inégalités de leurs œuvres, les discords qui s'y révèlent entre la conception et la réalisation, entre le but et le moyen, la suite rationnelle des idées et l'enchaînement sensible des émotions.

Si nous analysons avec une certaine précision scientifique quelques aspects déterminés des drames musicaux de Wagner, ce n'est pas pour la satisfaction puérile de formuler les « lois » de ces grandes œuvres, ni pour attribuer à un libre génie les raisonnements, les comparaisons, les inductions systématiques que nous énonçons après coup. C'est au contraire pour nous rendre compte de la production spontanée du musicien, de la sincérité qu'il garde toujours, de sa fidélité à lui-même, et de cette logique absolument intuitive qui établit une unité surprenante entre les formes expressives dont il se sert, lorsqu'une pareille unité existe entre les significations qu'il a la volonté d'exprimer.

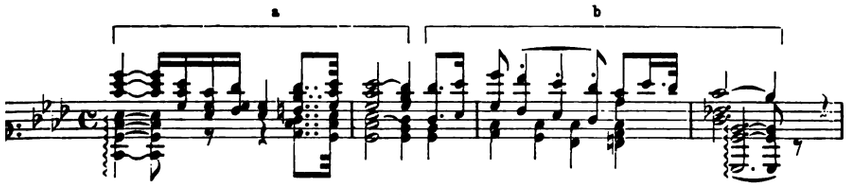
Cette spontanéité, cette sincérité, cette unité, l'auditeur sans parti-pris en subit l'impression lorsqu'il entend les drames du maître. Mais un tel état d'esprit — l'état sans doute où l'œuvre d'art est ressentie avec le plus de liberté et d'intensité — ne dure malheureusement guère. Trop de commentaires ont été faits; trop de gloses, souvent contradictoires, presque toujours de fantaisie pure, ont été écrites sur cette œuvre; il n'y a plus possibilité de s'en tenir à la demi-connaissance, aux idées incomplètes ou fausses que ces gloses ont répandues. Il faut aller au-delà, jusqu'à l'étude précise. Cette étude doit prouver, par des constatations exactes, que les instinctifs avaient vu juste, que leurs émotions ne les trompaient pas; que l'art de Wagner est un art vivant, vraiment simple.

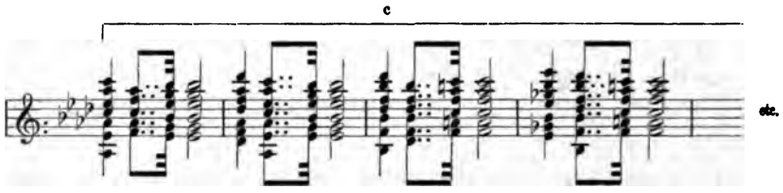
Mais pourquoi, dira-t-on, attacher une importance aux parentés

d'expression musicale, aux similitudes de formes mélodiques et harmoniques constatées dans les œuvres diverses de Wagner ? Comme tous les maîtres, Wagner a un *style* à lui, et cette explication suffit. Voilà qui est parfait, car c'est précisément là l'objet de notre recherche, le *style* de Wagner, c'est-à-dire ce qui caractérise sa manière de sentir, de concevoir et d'exprimer. Le mot classique de Buffon: « le style est de l'homme même », apparaît aussi vrai en musique qu'en littérature, et c'est dans la nature de l'homme, c'est-à-dire de l'artiste, que l'étude en question doit nous faire pénétrer. Oui, tous les vrais maîtres, tous ceux qui ont créé librement et sincèrement, dans la vérité de leur cœur, non d'après les conventions en usage, ont ainsi un style à eux, expressif tout à la fois d'humanité générale et de leur personnalité propre; et tous devraient être étudiés à ce point de vue essentiel. Or, chez Wagner, les phénomènes de la production artistique ont une valeur démonstrative toute spéciale, de par la logique intuitive de son génie, l'exceptionnelle pondération de ses facultés, et aussi grâce à la précision extraordinaire de ses œuvres, où la parole, la mimique et tout l'ensemble du drame ne laissent subsister aucun doute sur les significations.

I.

Le premier « motif du Héros » qui se présente nettement à nous dans l'œuvre de Wagner est le thème attribué au personnage de Lohengrin. Autour de ce personnage, deux motifs principaux évoluent, qui ont entre eux de réelles analogies, celui du Gral et celui du Chevalier du Gral; le dernier seul doit nous retenir aujourd'hui, car il est beaucoup plus individuel que le premier, et correspond à l'apparition de Lohengrin dans le drame. Le voici tel qu'il est exposé tout d'abord, lorsqu'Elsa, racontant son rêve, a dit ces paroles: « *In lichter Waffen Scheine* », etc. (« En l'éclat de ses armes lumineuses, un chevalier vint vers moi »).





Un examen, même rapide, de cette mélodie (1), et une connaissance, même sommaire, du drame, conduisent à la diviser en deux parties: la première (*a-b*) va jusqu'au troisième temps inclus de la quatrième mesure; elle est donc formée, en somme, de ces quatre premières mesures; la seconde (*c*) est formée des huit mesures suivantes, complètes, et son accord final, sur le premier temps de la treizième mesure (2), commence un développement nouveau, celui du motif de confiance d'Elsa.

De ces deux parties, la première est la plus originale en sa forme, la plus plastiquement représentative. Par son attaque brusque, par l'éclat vif du dessin initial (mesure 1), la chevaleresque élégance rythmique du dessin suivant (mesure 3) (3), elle semble silhouetter le personnage, l'étincelant Chevalier au Cygne. Elle brille d'une lumière comme surnaturelle, et il faut remarquer qu'elle est exposée deux fois, intégralement, avec la précision la plus significative, aux deux premières manifestations de Lohengrin, lorsqu'il se révèle à Elsa dans les visions de l'extase, et lorsqu'il surgit aux regards des hommes, en la gloire réelle du miracle. La première fois, après le déroulement céleste du thème du Gral, chanté par quatre parties de violons avec sordines, et après une sonorité annonciatrice de trompette

(1) Nous avons donné ce thème complètement harmonisé, en tenant compte de l'orchestre entier, et sans distinguer les différences qui existent entre les mouvements mélodiques des instruments à cordes et ceux des instruments à vent, qui, en réalité, dessinent seuls le motif, une octave au-dessous de la hauteur choisie pour l'exemple ci-contre, hauteur qui correspond aux parties supérieures des violons divisés. De même nous avons négligé, sur l'exemple, l'appel de trompette répétant la dominante du ton.

(2) Le développement intégral de la mélodie est de douze mesures, dont les huit premières sont données ici sur l'exemple.

(3) Rapprocher de ce dessin le motif principal de l'introduction instrumentale du troisième acte, qui dépeint musicalement la magnificence guerrière des noces, des cortèges chevaleresques et des joûtes.

sous le tremolendo des cordes, ce motif de Lohengrin est lancé par les flûtes, les hautbois, le cor anglais, dans le ton de *la bémol;* la deuxième fois, après l'invocation suprême d'Elsa, il entre dans le ton plus brillant et plus chaud de *la naturel*, au timbre plus métallique des trompettes.

La deuxième partie (*c*) de la mélodie en question est moins figurative du personnage que la première. Elle est également moins spéciale et moins autonome; ensuite, elle développe un élément emprunté à cette première partie, car son rythme reproduit celui qui occupe les troisième et quatrième temps de la mesure 1 (ce rythme a d'ailleurs sa première origine dans le motif du Gral). Cet effet, répété de mesure en mesure, devient une sorte de rythme de marche, qui nous donne plutôt l'approche de Lohengrin, sa venue calme et fière, que le signe musical de sa personnalité. Toute cette deuxième partie est une série d'imitations rythmiques du modèle fourni par la mesure 5. Ce rythme enfin est fréquemment reproduit par la suite (en valeurs doubles dans les mouvements rapides) pour souligner des actions, des résolutions énergiques, l'annonce de déterminations de ce genre: de ce rythme, combiné avec le dessin *c*, procède un des motifs guerriers de l'œuvre, qui joue un rôle important.

Nous sommes donc amenés à considérer la partie *a-b* comme une forme mélodique plus significative du personnage que la deuxième, et c'est à elle surtout que s'appliquera le nom de « motif de Lohengrin ». Mais il faut pousser plus loin l'analyse.

Le motif *a-b* part de l'accord parfait de tonique, et s'arrête sur un accord de septième de dominante. L'importance de cette ponctuation harmonique, qui prépare le développement *c* en forme de marche, s'accuse encore dans l'orchestration, car la dominante se trouve appuyée par l'entrée des clarinettes. Or, le premier dessin (*a*) doit être, dans cette succession mélodique, distingué du second (*b*). En dernier ressort, *a* est l'élément caractéristique par excellence de Lohengrin, plus souvent reproduit dans l'œuvre que la partie *b* et avec une autorité bien plus grande. Maintes fois, c'est cette partie *a* seule qui, lancée avec force par l'orchestre, impose avec un éclat fulgurant la figure dramatique de Lohengrin; c'est elle qui suit la révélation du nom et de l'origine, longtemps cachés par le héros; c'est elle qui accompagne la disparition du libérateur, comme elle

signalait son apparition dans le drame ou sa victoire sur Friedrich von Telramund. En résumé, le tableau musical du héros et de son rôle est contenu dans la succession *a-b-c; a-b* peut être dénommé le motif *personnel* de Lohengrin; *a* enfin est de tous ces éléments le plus spécial et le plus caractéristique.

Le dessin *a* présente deux accents rythmiques importants sur la dominante du ton; le premier surtout, qui porte sur la note initiale, au premier temps de la mesure 1, marque cette dominante en pleine lumière: c'est l'accent décisif du thème. L'harmonie est principalement établie sur l'accord parfait majeur du ton, et si elle s'en écarte brusquement au quatrième temps de la mesure 1, c'est pour y revenir avec plus de force. Dans la figure en doubles croches, une seule note porte, transitoirement, l'accord de la dominante. Il y a même au troisième acte, dans la scène de la chambre nuptiale, un passage où ce motif *a* revient en *ut*, et où persiste à la basse, sous les accords en position serrée qui suivent dans son mouvement le dessin en doubles croches, une batterie sur l'accord parfait du ton (1). Cette impression d'affirmation absolue, toute-puissante, dans le caractère harmonique, est prolongée par le musicien avec la plus grande énergie (il y emploie les forces réunies de l'orchestre), chaque fois que l'autorité glorieuse du personnage s'impose d'une manière particulièrement héroïque et souveraine, au moyen de séries de renversements de l'accord parfait échelonnés sur les trois degrés du ton — par exemple au premier acte, dans le chœur d'acclamation qui salue Lohengrin parvenu à la rive, ou aux mesures instrumentales qui terminent le finale de ce même premier acte, ou au troisième acte, après la révélation du nom.

Avant de quitter ce sujet, il faut observer encore que la première mesure de *c*, donnant l'antécédent ou modèle du développement par imitations rythmiques, est établie, elle aussi, sur des harmonies très simplement tonales, et commence par l'accord parfait de la tonique pour s'achever sur l'accord de la dominante.

---

(1) De plus, au deuxième acte, la quatrième note du dessin en doubles croches devient la tierce au lieu du deuxième degré, et ce dessin est accompagné tout entier par l'accord parfait du ton.

II.

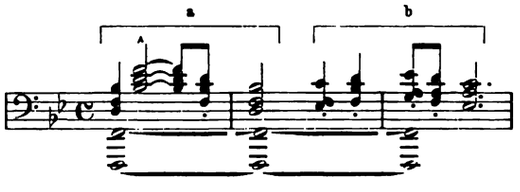
Dans *l'Anneau du Nibelung*, les motifs significatifs principaux de Siegfried sont au nombre de deux. Bien entendu, il ne s'agit pas de ceux qui se rapportent spécialement à tel ou tel attribut du personnage, impétuosité, désir d'aventures, impatience d'amour, etc.

L'un de ces motifs est exposé pour la première fois par la voix de Brünnhilde et par les cors à l'orchestre, au troisième acte de *la Walkyrie*. C'est le *Motif de Siegfried le Wälsung*. En ce motif se concentrent des éléments musicaux empruntés à l'un des motifs des Wälsungen, au thème de l'Épée, à d'autres thèmes encore. Il exprime, musicalement, l'origine de Siegfried et sa destinée, son rôle dans le drame, sa relation constante avec les événements qui ont précédé sa venue, avec les faits présents et futurs, avec la pensée de Wotan, la faute initiale, la malédiction et la rédemption. Bien qu'il ait un rythme superbement héroïque (et que plusieurs des réflexions qui doivent résulter de notre étude sur « les motifs du Héros » se puissent appliquer à lui), il ne rentre pas directement dans le cadre de nos recherches. Il correspond à Siegfried *le Wälsung*, fils de Siegmund et de Sieglinde; descendant de Wotan, révolté contre Wotan: conquérant de l'Anneau, et bientôt victime de l'Anneau; à Siegfried qui délivre Brünnhilde et qui doit inconsciemment la trahir. Ce motif recueille, pour ainsi parler, l'héritage du dieu, et mène à l'accomplissement cette « volonté de la fin » que Wotan annonce à Erda: c'est lui qui résonnera en la scène suprême de la Trilogie, après le dernier resplendissement du Walhall, pour effondrer l'ancien monde, et laisser planer l'Amour libérateur, seul éternel et divin.

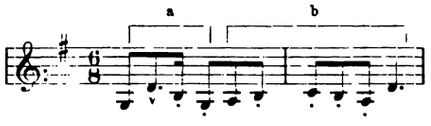
Le deuxième motif, celui qui présentement nous importe, silhouette avec un éblouissant éclat le personnage pleinement humain de Siegfried le Héros. Ici, les relations avec les thèmes étrangers au personnage cessent d'être apparentes; elles demeurent comme effacées dans le rayonnement sonore du motif. Ce motif n'apparaît sous sa forme définitive qu'après la conquête de Brünnhilde et de l'amour de Brünnhilde, au Prologue du *Crépuscule des dieux*, parce qu'alors seulement Siegfried est le Héros complet, dans la plénitude de l'activité et de la beauté humaines. Il est l'Homme héroïque, au faîte de sa force, de sa gloire et de sa joie. En cette heure unique, Siegfried

échappe un moment à la tragédie des Dieux et des Nibelungen : il a brisé la lance de Wotan, trouvé et possédé l'amour de la femme; il est libre, debout dans la lumière, sur la plus haute cime de la vie — jusqu'à ce que son désir de l'action l'en fasse descendre, et rentrer inconsciemment dans le drame, où déjà l'embûche des ténèbres l'attend.

Ce motif, que M. von Wolzogen a dénommé avec raison le *Motif héroïque*, le *Motif de héros de Siegfried (Siegfrieds Heroenthema)*, est donc bien celui qu'il nous faut étudier. Le voici, tel qu'il est donné par les cors, au prologue du *Crépuscule des dieux:*



Mais ce thème, en somme, n'est que l'agrandissement, la solennisation éclatante de la fanfare du cor de Siegfried, aussi nommée « l'appel de l'enfant de la forêt » (*Waldknabenruf*), et dont voici la forme la plus typique:

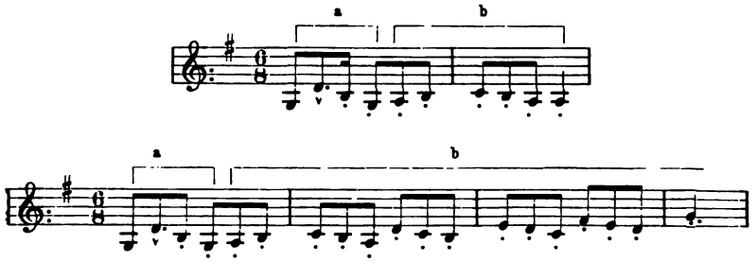


Dès la première scène de *Siegfried* en effet, l'adolescent héroïque nous apparaît en sa spontanéité tout humaine, inconscient et joyeux, indépendant, par ses résolutions et ses actes (du moins au point de vue immédiat), de Wotan et du formidable enchaînement des fatalités. Cette fonction du personnage se développe, signifiée par le thème du *Waldknabenruf*, concurremment avec celle dont nous avons parlé plus haut. C'est ce que Wagner indique par le rapprochement des motifs, dans la fanfare que sonne le jeune Siegfried pour répondre à l'oiseau de la forêt, et surtout dans la Traversée du Feu. En la marche funèbre du *Crépuscule*, page sublime qui est en même temps un extraordinaire résumé thématique de toute la destinée de Siegfried,

le motif héroïque marque le point culminant de la progression musicale: c'est l'apparition splendide du Héros absolu, après l'évocation douloureuse de ses origines et la vision guerrière de ses exploits.

Le motif héroïque de Siegfried se divise tout naturellement en deux parties *a* et *b*, qui correspondent, comme structure mélodique, aux éléments *a* et *b* du motif de Lohengrin. Mais ici la simplicité est encore plus frappante: rigoureusement, le dessin *a* n'est qu'un arpège de l'accord parfait de tonique, exclusivement soutenu par cet accord. A l'état normal (c'est-à-dire quand le motif ne comporte ni addition, ni altération), la partie *b* s'achève sur l'accord de septième de dominante (1).

Si nous englobons dans cette étude, ce qui est logique, le *Waldknabenruf*, forme première et juvénile du motif héroïque, nous y voyons la même division *a-b;* mais *b* se développe plus ou moins, et admet différentes conclusions, dont les plus caractéristiques sont les suivantes: sur la quinte supérieure, harmonisée par l'accord de tonique ou le supposant; sur le second degré, admettant l'accord de la dominante (c'est cette forme qui persiste plus tard dans le motif héroïque); sur la tonique, à l'octave supérieure de la note initiale. La deuxième de ces formes répète souvent la figure finale de la



partie *b*, avec des variations et un développement plus ou moins étendus, phénomène musical que le motif héroïque présente aussi quelquefois, notamment dans la marche funèbre. Il est presque su-

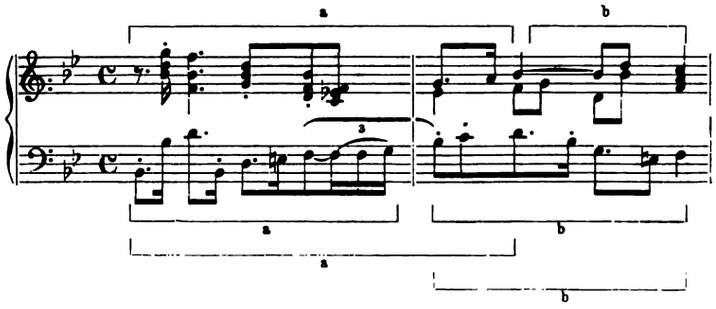
(1) Fréquemment, la dernière note du motif (tel qu'il est donné dans l'exemple) est accompagnée par un renversement de l'accord de septième sur le second degré, mais cet accord est alors suivi, immédiatement, de l'accord de septième de dominante, sur un vigoureux accent rythmique.

perflu d'ajouter qu'à l'état normal la partie *a* est harmonisée avec l'accord parfait de la tonique ou tout au moins le suppose.

Enfin l'on remarquera, au point de vue du rythme mélodique, que la quinte supérieure, non placée sur le temps fort, porte cependant l'accent principal de toute la partie *a*.

III.

Le motif de Walther, dans *les Maîtres Chanteurs*, est, lui aussi, décomposable en deux parties, *a* et *b*, mais ces parties sont si étroitement liées l'une à l'autre que l'on peut hésiter sur leur point de raccordement.

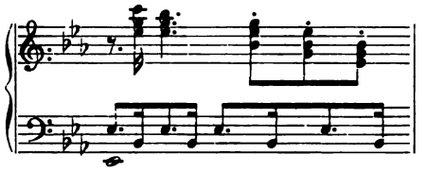


Le sentiment harmonique pourrait conduire à prolonger la première partie *a* jusqu'au deuxième temps de la mesure 2, et, dans la suite de l'œuvre, plusieurs fragmentations du motif confirment cette manière de voir; par contre, la disparition, en d'autres retours du motif, du rythme caractéristique qui ouvre la mesure 2, permettrait de limiter le dessin initial à l'étendue de la mesure 1, d'autant plus que ce rythme et le mouvement mélodique occupant la durée du premier temps de la mesure 2 engendrent des formes distinctes, et passent facilement dans le motif d'inquiétude d'Eva. On peut aussi considérer ce début de la mesure 2 comme une partie commune aux deux éléments constitutifs du thème, troisième mode de division qui concilie les deux premiers. Quelle que soit la limite choisie, il est certain que le début caractéristique de la partie *a* et le mouvement de sa mélodie — en un mot, « la tête du sujet » — forment l'élément typique par excellence. Cette partie *a* persiste toujours, plus ou moins

altérée, tandis que la demi-cadence caractéristique de *b* disparaît aisément.

Ici encore, on observera que les accents principaux de *a* sont harmonisés par l'accord parfait de la tonique, et que tous les degrés mélodiques de la mesure 1, sauf la note d'élan qui précède et renforce le premier accent rythmique, sont empruntés à cet accord. De plus, le premier accent rythmique, le plus fort du motif, porte sur la quinte supérieure du ton.

La simplicité du caractère harmonique dans la partie *a*, déjà grande, s'accuse encore au deuxième acte, où tout le début du motif de Walther est harmonisé avec l'accord parfait. Incidemment, cette

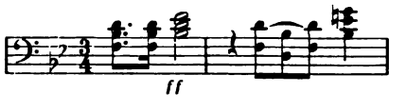


considération tendrait à justifier la limitation de la partie *a* à la mesure 1 lorsque le motif est exposé pour la première fois en son entier.

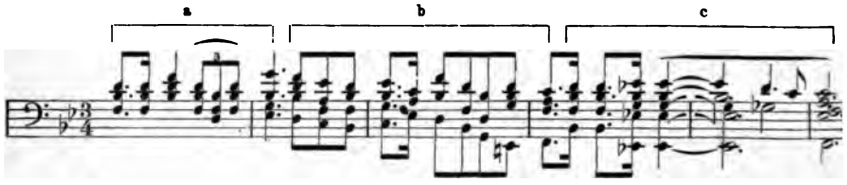
Ces remarques suffisent à montrer les relations qui existent entre le motif de Walther et ceux qui ont été déjà étudiés, relations très visibles, bien que de tous les thèmes auxquels s'appliquent nos recherches, celui-ci soit le moins important par son rôle symphonique, sa puissance propre et les sonorités instrumentales qui le colorent. Nous appellerons seulement l'attention sur l'accord qui précède l'accord de dominante final de la partie *b*, dans la forme typique du motif; nous le retrouverons dans le thème de Parsifal.

IV.

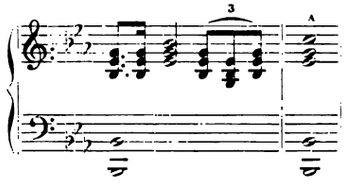
Le *Motif de Parsifal* entre dans le drame au premier acte, immédiatement après la promesse de rédemption: « *Durch Mitleid wissend* », sous la forme suivante, aux cors et bassons:



Mais il est évident, à première vue, que l'altération du quatrième degré du ton dans l'accord final est motivée par un aspect dramatique accidentel, le meurtre imprévu du cygne et l'effroi que cause l'acte violent de Parsifal. De même, lorsque Parsifal, saisi de remords et de douleur, brise ses armes, cette harmonie revient, mais complétée cette fois par le *ré bémol*, de manière à former un accord de septième doublement altéré, que l'on peut lire, si on veut, comme une septième diminuée. En réalité, le dernier accent rythmique de ce dessin comporte deux harmonies normales; la première s'affirme lorsque le motif prend sa forme typique, sous la demande de Gurnemanz: « *Bist du 's, der diesen Schwan erlegte?* » et la réponse de Parsifal: « *Gewiss! im Fluge treff'ich, was fliegt!* »



On voit que, dans cette forme, l'accord qui souligne l'accent rythmique en question est l'accord de la sous-dominante. Quant à la deuxième espèce d'harmonie qui accompagne cet accent, elle est plus importante encore: d'ailleurs, elle suit elle-même une sorte de variation continue. Ainsi, au deuxième acte, ses différentes formes ont le plus souvent pour modèle celle-ci:

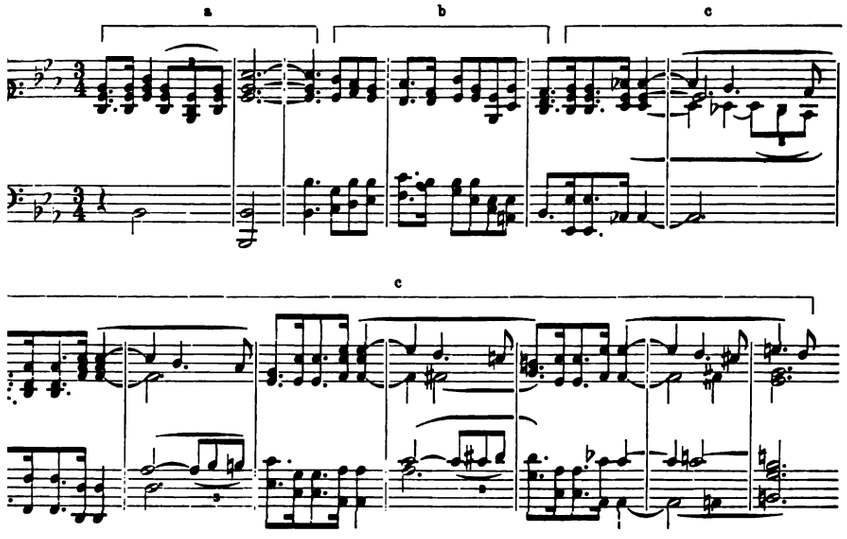


L'impression produite est celle de l'accord parfait de tonique sur lequel le sixième degré (l'*ut* dans l'exemple cité) résonnerait comme note exclusivement mélodique, et non pas celle d'un renversement de l'accord de septième ayant pour fondamentale le sixième degré. D'autres fois, le cinquième degré disparaît, et l'impression varie un peu, devient moins jeune et lumineuse, moins « majeure » en quelque

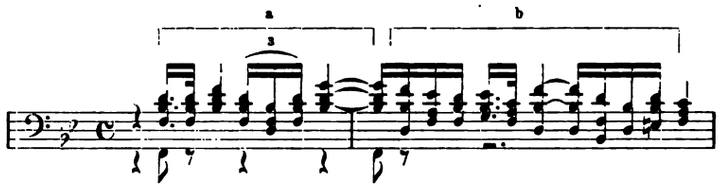
sorte, bien que l'oreille supplée aisément à la quinte absente et considère toujours la sixte comme une note mélodique. Au sacre de Parsifal par Gurnemanz, l'élargissement solennel du motif accentue encore cette variation de l'effet, et surtout le redoublement du sixième degré, par les cors, aux parties intermédiaires, tend à présenter l'harmonie comme un renversement de l'accord mineur du sixième degré. Enfin, lorsque Parsifal élève la Sainte Lance aux yeux des chevaliers du Gral, en la dernière scène du troisième acte, le sixième degré du ton se trouve être la fondamentale de l'accord, devenu aussi sévère que majestueux.

L'analyse du motif conduit à le diviser en deux parties principales, l'une, *a-b*, qui se subdivise elle-même, et l'autre, *c*, qui, en réalité, n'est qu'une forme, relative à Parsifal, d'un motif général d'impétuosité qui s'applique également à Kundry.

Il faut observer, ensuite, que ce dernier élément du motif engendre un développement par imitations extrêmement intéressant. Avec ce développement, on a une succession musicale complète, qui se déroule par deux fois dans l'œuvre, en la scène des Filles-Fleurs, puis au sacre de Parsifal, où elle s'enrichit encore du motif du Gral et du thème de la promesse de rédemption. Voici le premier de ces deux passages :



Mais, comme dans le motif de Lohengrin, d'après tout un ensemble de raisons dont la principale a été donnée plus haut (l'élément *c* commun à Parsifal et à Kundry), *a-b* peut recevoir plus particulièrement le nom de *motif de Parsifal*. Déjà, au passage du premier acte: « *Im Wald und auf wilder Aue waren wir heim* », la phrase vocale souligne l'importance capitale de *a-b* et distingue ce motif du troisième élément *c*. A la fin de ce même acte, les cors en sons bouchés dessinent rapidement le motif de Parsifal, limité à l'accord de dominante qui termine *b* (1).



Dans le motif *a-b*, la partie *a* est de beaucoup la plus caractéristique. Elle subsiste très souvent seule, et garde une puissance d'individualisation absolument décisive. Elle a un aspect très net de fanfare; son premier accent rythmique, qui porte sur sa première note, éclate sur l'accord parfait de la tonique; elle est presque entièrement harmonisée sur cet accord, et dans certains cas entièrement. Son deuxième accent rythmique, celui qui se trouve être le plus marqué, est donné par la quinte supérieure de la tonique.

Les analogies de structure générale entre le motif complet (*a-b-c*) de Parsifal et le motif complet de Lohengrin (*a-b-c*) sont évidentes; les analogies particulières entre les éléments distincts de ces deux thèmes et leurs rôles respectifs le sont aussi. Plusieurs de ces ressemblances, communes à tous les « motifs du Héros », seront résumées dans le paragraphe suivant; on voit déjà qu'elles existent également entre le motif de Parsifal et le motif héroïque de Siegfried, et de même entre ce motif de Parsifal et celui de Walther. En voici de plus spéciales: l'attaque du motif de Parsifal, par son mouvement mélodique ascendant vers la quinte, et son principal accent rythmique portant sur cette quinte, placée cependant sur le temps faible, pré-

(1) Une remarque toute semblable s'applique au passage du deuxième acte où Parsifal saute dans le jardin pour prendre part aux jeux des *Blumenmädchen*.

sente un rapport étroit avec le début du motif héroïque de Siegfried. D'autre part, si l'on compare les parties *b* dans les motifs de Walther et de Parsifal, on observera que l'accord final de dominante est précédé, en l'un et l'autre de ces thèmes, par un accord de septième établi sur le quatrième degré *altéré* du ton (1).

V.

La comparaison sommaire du motif de Parsifal avec les autres motifs analysés nous permet d'exposer facilement les résultats de cette étude. Les quatre motifs individuels qui constituent les silhouettes musicales de Lohengrin, de Siegfried, de Walther, de Parsifal, sont des motifs de même ordre, ayant des traits communs frappants.

1° Tous ces motifs sont d'une forme simple, extrêmement nette, d'un mouvement mélodique très accusé.

2° Ils sont composés d'une figure initiale suivie d'un ou deux autres éléments thématiques, qui la complètent et à certains égards la développent; ces éléments correspondent à des aspects du personnage et de son rôle, et sont, au cours du drame, tantôt rapprochés de la figure initiale, tantôt traités séparément.

3° Cette figure initiale et ces éléments thématiques, considérés au point de vue de la mélodie, sont essentiellement diatoniques; au point de vue harmonique, ils sont harmonisés simplement, de manière à garder un caractère unitonal très accentué.

4° La figure initiale du motif — la « tête du sujet » — est toujours l'élément le plus caractéristique de ce motif, persistant plus que tous les autres, et souvent seul, à travers les altérations, modifications et fragmentations.

5° Cette figure initiale est toujours attaquée sur l'accord parfait du ton; elle affirme ce ton dans tout son éclat, avec la plus grande décision et la plus grande simplicité. Harmonisée principalement

(1) Ceux qui n'hésitent pas à rapporter un accord déterminé à un autre ton que le ton du passage analysé, ou qui, par principe, n'admettent pas que l'on altère dans un accord la note fondamentale, considéreront l'accord dont il s'agit comme emprunté au ton de la dominante (au ton d'*ut*, par exemple, si le thème est écrit en *fa*), et y verront un accord de septième de sensible.

sur l'accord parfait de tonique, elle tend à être elle-même, en majeure partie, un arpège de cet accord (1).

6° Cette figure initiale a toujours le premier ou le second de ses accents rythmiques sur la quinte supérieure de la tonique, et cet accent, d'après le choix du rythme et le mouvement mélodique, est toujours le plus important du début. Cette quinte de la tonique est toujours placée sur l'accord parfait du ton, frappé ou sous-entendu (2).

7° Lorsque le motif, même complet, est sous sa forme normale (abstraction faite des développements par imitation que ses éléments peuvent recevoir), il ne conclut jamais par la cadence parfaite. Ce sentiment de conclusion ne se présente qu'exceptionnellement, lorsqu'une intention particulière le motive par la situation ou le discours.

8° Les éléments secondaires du motif, lorsque ce motif est sous sa forme normale, peuvent toujours être considérés comme terminés chacun par l'accord de la dominante (avec ou sans la septième).

Ces constatations démontrent, avec une clarté suffisante, l'unité du style, ou, si l'on préfère, l'unité foncière de la langue musicale spontanément employée par Wagner en des œuvres fort distinctes, et, commes dates, fort distantes. Cette unité de style ou de langue est le signe d'une intime unité de conception; c'est dire qu'elle prouve le caractère un, logique, profondément simple, de la production artistique chez Wagner. Mais quelques généralisations s'imposent.

Si nous n'avons considéré comme « motifs du Héros » que les quatre motifs ci-dessus examinés, c'est que ceux-là sont les seuls qui traduisent nettement dans l'œuvre de Wagner, et avec certitude, sa conception du Héros, de l'Homme en la plénitude de la beauté, de la liberté, de la force, en l'éclat radieux de la vie. Lohengrin est

---

(1) L'origine de cette forme commune est évidemment dans le caractère de fanfare que le musicien a voulu donner, d'une manière toute instinctive, à la partie initiale de ses principaux thèmes héroïques. La nature même des instruments qui, dans la musique moderne, sont habituellement considérés comme évocateurs d'émotions héroïques et utilisés pour les faire naître, motive ce caractère de fanfare. Mais la constance de la forme en question, en des cas aussi divers, nous importe plus que son origine matérielle.

(2) Les quatre motifs étudiés offrent, à ce point de vue, quatre présentations différentes de cet accent sur la quinte.

le Héros céleste, auréolé de gloires surnaturelles, l'Homme élevé jusqu'à l'Archange; Siegfried est l'Homme, éblouissant de jeunesse et de victoire: c'est la vie en son rayonnement, la lumière humaine en son triomphe — « *Strahlendes Leben, siegendes Licht!* » — il est exclusivement humain, et représente, dans l'œuvre de Wagner, le Héros par excellence. C'est pourquoi son motif est le plus bref, le plus tonnant de tous. Walther de Stolzing, beau, brillant, enthousiaste, est le juvénile héros de l'inspiration lyrique, l'heureux élu de l'art et de l'amour. Parsifal aussi est héroïque : il a la force physique, l'ardeur adolescente, la bravoure naïve et fougueuse de Siegfried; et c'est le Héros en qui s'épanouira le Saint.

Parmi les motifs qui se rapportent à ces types du Héros, nous avons dû considérer ceux qui étaient immédiatement expressifs du personnage, ou mieux, de l'idée incarnée en lui : silhouettes musicales, lumineuses, thèmes plastiques directement jaillis de l'imagination et de l'émotion créatrice de l'artiste. De tels motifs ne pouvaient se trouver, par exemple, dans le drame tout passionnel de *Tristan*, et les raisons de cette absence sont d'une évidence complète (1). Walther, dans *les Maîtres*, pouvait avoir un thème de ce genre, mais non Sachs, Héros tout moral, saint par le renoncement, et qui n'a point l'éclat extérieur, la prouesse visible, que l'on attribue d'ordinaire aux personnages héroïques; il va sans dire que Sachs étant plus grand que Walther au point de vue humain, et plus important dans le drame, les divers motifs qui se rapportent à lui ont en ce drame un rôle plus essentiel que le thème du jeune chevalier.

Mais si les quatre figures dramatiques dont nous avons étudié les silhouettes musicales sont bien les seules pour lesquelles le « motif du Héros » présente et devait présenter ses formes absolument typiques, plusieurs des traits communs à ces thèmes héroïques se

---

(1) Les éléments héroïques, au sens où ils sont considérés dans la présente étude, ne pouvaient être cherchés, en ce drame de *Tristan*, que dans « le domaine du Jour ». C'est là en effet, nommément dans la réplique et la chanson de Kurwenal, qu'on en trouverait les traces. A ce propos, je me permets de signaler une analogie, une identité plutôt, qui prouve nettement, sur un point particulier, l'unité de style de Wagner; elle existe entre ce passage de *Tristan:* « *Ein Herr der Welt, Tristan der Held* », et celui-ci de *Lohengrin:* « *Für's deutsche Reich das deutsche Schwert* ».

retrouvent en des motifs attribués à d'autres personnages, lorsque ces personnages possèdent quelqu'un des caractères distinctifs du Héros. On s'en apercevra en étudiant, par exemple, les thèmes qui gravitent autour de Rienzi, la phrase initiale de l'hymne à Vénus que chante Tannhäuser, le grand motif guerrier qui règne au commencement du deuxième tableau du troisième acte dans *Lohengrin*, et surtout les deux motifs essentiels du Hollandais et de la rédemption, personnifiée par Senta (1).

Nous en avons assez dit pour que l'on reconnaisse en ces formes mélodiques, si unes au fond et néanmoins si individuelles, des signes communs d'affirmation souveraine et d'action puissante, des caractères persistants d'initiale simplicité, et une origine « élémentaire » tout à fait certaine.

L'Anneau du Nibelung, à ce point de vue, est l'œuvre révélatrice: Wagner y a réalisé, explicitement, une conception éthique du monde. La musique, dans l'esprit du maître, y constitue une figuration émotionnelle de l'univers et de l'homme. Les motifs primordiaux y sont les germes de l'évolution ultérieure: ils renferment, musicalement, tout le possible du drame ; en eux résident les émotions initiales, ils marquent les directions originelles des sentiments qui s'éveillent, les toutes premières individualisations de la vie — et, par suite, ils s'identifient aux principes dynamiques de l'action, aux forces qui,

---

(1) Le Hollandais pourrait être appelé le Héros noir, antithétique aux Héros de lumière dont nous avons examiné les thèmes personnels. Mais il a les caractères simples, altiers, absolus, des autres Héros. Il est nécessaire, fatal, et domine de sa sombre stature l'ordinaire humanité. D'autre part, en raison de ses sentiments et de ses actes, Senta est le Héros moral de l'œuvre. Or, il se trouve que les signes musicaux constatés dans les motifs-types des Héros se répartissent en quelque sorte entre les thèmes de Senta et du Hollandais. Le motif rédempteur de Senta est formé de deux parties, toutes deux harmonisées avec une grande simplicité, sur deux accords uniques, celui de la tonique et de la dominante; il commence sur l'accord de tonique et s'arrête sur l'accord de septième de dominante; il est essentiellement diatonique, et formé en majeure partie, au point de vue mélodique, par les trois degrés du ton. Le motif du Hollandais, d'une simplicité surprenante, est formé, en tout et pour tout, de la dominante et de la tonique; il est généralement accompagné par la tonique, c'est-à-dire par l'accord parfait sans la tierce, ce qui donne à l'effet un caractère très significatif de mystère et d'attente. On remarquera que le principal accent est ici encore sur la quinte supérieure.

nées d'une même puissance latente, divergent de plus en plus, aboutissent à des manifestations vivantes de plus en plus distinctes. Étant donné le sens que Wagner attribue à la musique — car il y voit la langue expressive de l'homme intérieur, la vie sentimentale en son mystère et en sa vérité, et affirme qu'elle nous apporte « la révélation d'un univers » — le poète-musicien a fait dans *l'Anneau du Nibelung* et spécialement dans *l'Or du Rhin*, en même temps qu'une genèse poétique, une genèse musicale, qui nous renseigne sur sa logique d'art et sur la valeur significative des formes qu'il emploie. Si donc l'on rapproche les caractères observés dans les divers « motifs du Héros » de ceux que présentent les motifs « élémentaires » de *l'Anneau du Nibelung*, on voit nettement les rapports qui existent entre ces deux groupes de thèmes. Les motifs du Héros, extrêmement simples comme degrés mélodiques et comme harmonie lorsqu'on les réduit à leurs parties les plus essentielles, apparaissent élémentaires eux-mêmes. Ils sont les aboutissements concrets, individuels, fortement personnalisés, concentrant avec un exceptionnel éclat des principes plus simples et plus généraux encore, des motifs élémentaires dont *l'Or du Rhin* nous donne des exemples précis.

Cette harmonie foncièrement tonale et presque toujours consonante, cet accord initial de tonique, cette mélodie invariablement diatonique, réductible, en son élément principal, aux degrés constitutifs de ce même accord parfait du ton, ces caractères enfin que l'on constate immédiatement, dans *l'Or du Rhin*, sur le « motif de l'élément originel », sont communs, par exemple, au motif des Walkyries, au motif de Donner, à celui de l'Épée; le Walhall, en son début, les conserve presque intacts, en même temps qu'il décèle, par d'autres caractères, le lien qui rattache le monde héroïque aux fatalités sinistres de l'Anneau. Le début du motif héroïque des Wälsungen en porte l'indélébile empreinte, et le triomphant motif de Siegfried le Wälsung, qui en procède aussi, les transforme en splendeurs inattendues. Ces thèmes héroïques se fragmentent: leurs éléments se dispersent à travers l'œuvre, se surajoutent à d'autres motifs pour leur imprimer un caractère nouveau, ou simplement évoquent, par leur brève apparition, le monde d'idées auquel ils appartiennent (1). Et de toutes

(1) Un exemple typique de ce fait se trouve, à l'orchestre, en un passage du

ces comparaisons, que nous ne pouvons qu'indiquer rapidement en cet article, deux résultats importants se dégagent: 1° il existe une identité de principe, chez Wagner, entre les motifs héroïques et les motifs élémentaires; 2° le facteur essentiel qui différencie ces deux groupes de motifs est le rythme.

Ces constatations, et celles que nous avons précédemment énumérées au sujet des motifs héroïques personnels, paraîtront justes aux lecteurs les moins disposés tout d'abord à les admettre, s'ils prennent la peine de rapprocher les thèmes élémentaires et les thèmes héroïques en les écrivant dans le même ton, par exemple en *ut*. D'autre part, ces résultats sont d'une grande simplicité et d'une logique frappante: n'est-il pas absolument naturel — pour n'insister que sur un point — de voir le rythme, qui est par excellence, en musique, l'élément dynamique de l'action, personnaliser peu à peu les motifs élémentaires, jusqu'à la floraison vigoureuse, tout active et vaillante, des motifs héroïques individuels? Peut-être ceux-là même qui nous reprochent de nous perdre en des complications subtiles, vont-ils trouver nos résultats trop évidents, trop faciles à prévoir — après coup. Il n'importe, puisque les recherches de ce genre et les constatations qui les résument démontrent d'une manière positive la simplicité, l'unité, la logique intime de l'art wagnérien.

Ces formes simples des motifs héroïques personnels, toutes analogues entre elles, toutes issues d'un même groupe de formes plus simples encore, primordiales et vraiment élémentaires, manifestent, dans la réalisation musicale des œuvres, la conception que Wagner avait du Héros, conception dont il a été brièvement parlé tout à l'heure, et que l'étendue de cet article ne nous permet pas de développer (1). Leur examen approfondi pourra constituer un apport

---

Crépuscule des dieux (Prologue, scène des Nornes): « *Es ragt die Burg von Riesen gebaut* ». Nous avons là, littéralement, « l'élément » des motifs héroïques. Cet élément existe aussi au début du deuxième tableau de *l'Or du Rhin*, au passage: « ..... *ragen zu endlosem Ruhm* ».

(1) Maintes pages des *Gesammelte Schriften* se rapportent à cette conception, mais on la voit très clairement, vivante, pour ainsi dire, dans les rôles et les caractères humains des personnages héroïques dont nous avons étudié les motifs musicaux. Il est intéressant d'en rapprocher l'interprétation que Wagner donne de la *Symphonie héroïque* de Beethoven — interprétation bien personnelle, bien

sérieux, d'une part, à la connaissance de l'esthétique générale du drame wagnérien, d'autre part, à la connaissance du style musical du maître, car, en de tels motifs culminants, les procédés spontanés de construction mélodique et harmonique habituels au poète-musicien se précisent et se concentrent avec une force toute particulière. Il est presque inutile de rappeler que, lorsqu'il s'agit d'un artiste comme Wagner, ces deux connaissances sont étroitement liées l'une à l'autre.

ALFRED ERNST.

---

caractéristique de son esprit — et, au point de vue musical, le premier motif de cette symphonie; motif véritablement élémentaire lui aussi, et exclusivement engendré par les degrés successifs de l'accord parfait du ton.

Orlando di Lasso

Per il terzo centenario della sua morte.

NOTE STORICHE (1).

I.

Circa le vacillanti attestazioni intorno all'anno di nascita di Orlando di Lasso, tre vennero seriamente discusse; 1520, 1530, 1532. — La data del 1520 dev'essere considerata come definitivamente abbandonata, e ciò per ragioni interne ed esterne, a conferma delle quali si aggiunge eziandio una testimonianza dei figli di Orlando, affermante essersi il padre loro recato a Monaco durante la sua giovinezza. — Tra il 1530 ed il 1532 testimoniano numerose ed importanti ragioni per la prima data. — Anche il nome di Lasso ha procurato difficoltà ai biografi. Noi sappiamo oggi che l'originaria forma era « Roland de Lassus »; tuttavia lo stesso maestro fece uso preponderante delle forme italianizzate « Orlando » e « Lasso », quale i suoi contemporanei tedeschi ed italiani quasi esclusivamente adoperarono. — La città di Mons nel Hennegau ha l'onore di potersi nominare città natale del grande artista. Là fu il giovine Lasso cantore nella chiesa di S. Nicolò; ma nell'anno 1544 Ferdinando Gonzaga, generale di Carlo V, lo prese in suo servizio. — Al seguito

(1) Per le presenti note ci giovammo dell'opera dell'autore, *Contributo alla storia della Cappella Reale di Baviera sotto Orlando di Lasso*. Le fonti e la letteratura si trovano nel libro I di quest'opera (Prefazione e pag. 60 e segg.); di ricerche novamente fatte dall'autore negli archivi di Parma, Guastalla e Milano; dell'opera del RIEZLER, *In onore del Duca Alberto V di Baviera e del suo Governo interno*. Dissertazioni dell'Accademia Reale bavarese delle scienze, III Classe, vol. XXI, dist. —; dell'opera dello SPITTA, *Palestrina nel 16° e 17 secolo*, della « Deutsche Rundschau », 1894; come pure di gentili comunicazioni del signor Dr. Götz, tolte dall'archivio reale dello Stato bavarese, e del signor conte Leiningen-Westerburg.

di questo signore, per nulla affatto amante della musica, conobbe Orlando la Francia, l'Italia superiore e la Sicilia, poco mancò non cadesse in mano dei pirati presso Capri, e giunse di poi, per più lungo e tranquillo soggiorno alla colta Milano, ove la ben sviluppata vita musicale della città stessa e, secondo ogni probabilità, l'eccellente maestro olandese Armanno Verecore influirono sull'ulteriore sviluppo dell'ingegno di lui. Circa questi anni passati dal Gonzaga sappiamo poche cose dettagliatamente e ci rimangono ristrette speranze di venire a maggiori cognizioni; perchè il generale sembra non facesse molto caso del suo vassallo, cosa che si capisce, considerato che l'artista era molto giovane. In nessun documento della famiglia Gonzaga, passato finora per le mani dell'autore, è fatto menzione del Lasso. — Più tardi noi troviamo Orlando di Lasso presso il marchese Giovanni Battista d'Azzia in Napoli e poi nel più interessante centro musicale d'allora, in Roma; nel maggio del 1555 finalmente il giovine artista ha preso dimora in Anversa, ove dà alle stampe, come pure in Venezia, le sue prime composizioni: villanelle, alcune delle quali scrisse in Napoli (come documenti lo confermano); madrigali diversi composti a Roma; canzoni e mottetti; tra gli ultimi il mottetto a cinque voci, specialmente apprezzato a Monaco « Gustate et videte » (1556). In America procuravasi l'appoggio di influentissimi personaggi, come il Granvella (figlio), il cardinale R. Pole, David Fugger di Giovanni Jacobo, amico di Alberto V, duca di Baviera.

Il soprannominato duca ordinò in questo tempo si facesse ricerca nei Paesi Bassi di musici valenti per la sua Cappella di corte, già arrivata ad alto grado per opera di Luigi Senfl, il maggior contrappuntista del primo periodo della fioritura musicale tedesca. — Stretta relazione con questo fatto dovrebbe avere la scritturazione a membro della Cantoria di Monaco del giovine Orlando, già molto stimato e per la pubblicazione di quasi un centinaio di composizioni, ed in grazia del suo carattere ben voluto. Giovanni Jacobo Fugger mandava nel giugno 1556 un mottetto del Lasso ad Alberto V.: altri due l'artista aveva dedicato a David Fugger. Quest'ultimo unitamente all'ambasciatore bavarese a Bruxelle, Dott. Jeld (il quale aveva l'incarico di scritturare dei musici) si intrometteva probabilmente per le trattative fra Lasso ed il duca. Con una messa a cinque voci esordiva come compositore Orlando nella città dell'Isar, in cui

era giunto già nell'autunno 1556; non nel 1557 come comunemente si ammette.

Il Lasso fu accolto dal duca a braccia aperte; la corte ducale era tuttavia animata da meno benevoli sentimenti, e verso di lui e verso de' colleghi suoi, con lui arrivati poco dopo, tra i quali nomineremo il valente Francesco Flory, che fino al termine di sua vita, nel 1588, appartenne alla cappella bavarese, alla cui mano diligente noi siamo debitori di molti preziosi codici dell'antica Cappella di corte. — Questo, perchè i nuovi venuti aggravavano le già abbastanza, anche senza di ciò, poco floride finanze, in causa di considerevoli stipendî e regali, dei quali Alberto non faceva penuria; oltre ciò il duca dava di gran lunga preferenza all'allegra compagnia dei « Cantori » più che a quella de' suoi onorandi consiglieri. Un memoriale presentato dai consiglieri nell'estate del 1557 critica in modo speciale vivamente la Cantoria; sottostava però il pericolo che il Lasso dovesse abbandonare Monaco. — Il glorioso serto delle civili imprese della Baviera, così venivasi considerando nel memoriale, è oggigiorno meno risplendente. Ma Alberto V, non diede orecchio a' suoi consiglieri, certo bene intenzionati e di nobil carattere; immediatamente dopo questi avvenimenti, egli ordinò a Giovanni Muelich che, con grande spesa, raccogliesse in un magnifico codice pergamenaceo i mottetti del già da lui provatamente pregiato Cipriano de Rore (lettera ad Ercole da Ferrara 25 aprile 1557) e lo adornasse di pitture; la Cantoria non solo non rimase trascurata, ma crebbe in seguito (fino al 1569) in maggior onore. — Che la qualificazione dei musici, per parte dei consiglieri, quale « svergognata, ubbriacona e ad ogni modo spregevol gente » che in ispecial guisa sconvenientemente si comporta con « signore e damigelle » non si confacesse al Lasso, è provato dalla benevolenza che, dopo poco tempo, una « damigella » di Monaco dimostrò al giovine olandese, non ancor padrone della lingua tedesca; Regina, figlia di Margherita Wäckinger, tra le dame della corte bavarese, assai ricca, e vedova del cancelliere della città di Landshut. — Regina, che non era in servizio a corte, sposava Orlando nel 1558, come si crede, in estate. Il fratello di lei, Alessandro, allora in Landshut, il quale veniva allevato in Ingolstadt a spese della corte e fu più tardi in Monaco ai servizi del duca presso la cancelleria della corte stessa, si recò alle nozze a spese del

duca. — Così veniva il Lasso ancor più fortemente collegato a Monaco, per l'alleanza avvenuta con un'agiata e molto considerevole famiglia. — Dalla testimonianza più antica fino ad ora conosciuta d'un contemporaneo intorno a lui, ci è dato ricavare che, quando Regina scelse lo straniero in isposo, era ben conscia di quello che si facesse.

Giovanni Battista Bruno, editore dei « Madrigali » a cinque voci del Lasso (i quali vengono segnati « II secondo Libro del 1559) scrive in Spoleto nel 1557 intorno ai componimenti del nostro artista (pieni di dolcezz' & d'arte ») nella dedica al vescovo di Vercelli, che essi sono « frutti di quel rarissimo ingegno ». Così veniva onorato Orlando, giovine allora di ventisette anni, e questo giudizio non è una delle adulazioni solite di quel tempo, perchè Orlando aveva allora raggiunto fama cospicua ed incontestata.

Il Lasso era entrato nella Cappella come semplice tenore, e dopo appena due anni godeva già bastante fiducia perchè gli fosse affidato un importante incarico in Olanda; Alberto V « a donné charge et commission de lever..... aucuns chantres et enfans de coeur pour faire chapelle », come noi apprendiamo da una lettera di Margherita di Parma al Lasso (7 aprile 1560); pur troppo per gli anni 1559-60 manca un prospetto del personale della Cappella di corte, dal quale potremmo persuaderci in qual guisa Orlando adempì il suo mandato. — Egli non se la cavò da questo viaggio senza difficoltà; allorchè il giovine maestro giunse a Bruxelles, anche il re Filippo II era in cerca di buoni musici, ed al nostro artista venne significato di volersi prendere i *rimasugli dei deschetti spagnuoli*. Nella lettera già citata Margherita di Parma indica il Lasso come « maistre de la chapelle du duc de Bavière »; ciò erroneamente, come accadde pure ripetutamente a Vienna negli anni 1556-57. — Solo nel 1563 Orlando fu preposto alla Cappella, dopochè Luigi Laser, che fino allora ne era stato direttore, rassegnò domanda di dimissione. Frattanto il campo di azione del nostro maestro crebbe in modo ancor più segnalato: a mezzo il gennaio del 1560 Francesco Tracetti pubblicò in Roma il primo libro dei « Madrigali » del Lasso a quattro voci, « volendo di così dolce concetto farne parte al mondo, con darli a le stampe »; nel 1562 troviamo Orlando specialmente operoso. Noi lo incontriamo il 1° giugno a Norinberga, donde egli dedica una nuova

edizione delle sue « Sacrae Cantiones » (la prima edizione è pur troppo sparita) ad Alberto V, cui niun principe può essere paragonato « qui tantopere artes Musices peritos amauerit. » Nell'ottobre viaggia Orlando al seguito del suo duca, con ventiquattro scelti colleghi ed un suo figliuoletto « Orlandt Bub », per Praga, Bamberga e Visburgo verso Francoforte sul Meno, dove Massimiliano II, il 30 novembre veniva incoronato. Questo viaggio fu specialmente interessante; primamente, perchè ci dimostra che il figlio del Lasso nato nel medesimo anno non era il primogenito; poi, a cagione del grande maestro veneziano Andrea Gabrieli, il quale trovavasi con il Lasso al seguito di Alberto. — Con lui, come sembra, anche per mandato del duca, recossi Orlando a Venezia, senza attendere le feste dell'incoronazione; per le relazioni tra i cantori già era venuto in uso il peregrinare qua e là ed incominciava la musicale dominazione d'Italia nell'universo. Da Venezia fu spedita ad Alberto il primo novembre la terza edizione delle già nominate « Sacrae Cantiones » del Lasso.

Frattanto Regina aveagli dato alla luce un nuovo bambino; essa ricevette in tale occasione il dono d'una cintura d'argento, come era uso a corte di regalare alle puerpere, secondo che ad esse in certa guisa prendevasi interesse.

Nel 1530, e propriamente nei primi mesi dell'anno, dal grado di membro della Cantoria meglio di tutti gli altri suoi colleghi stipendiato — quantunque per verità ciò avvenisse già dal 1558 — fu il Lasso promosso a « Maistre de la chapelle de l'excelentissime & Illustrissime Duc de Bauiere », com'egli con orgoglio nomina sè stesso innanzi al mondo musicale, per la prima volta nel 1563, nel titolo delle sue « Nouvelles chansons a quatre parties. » Un direttore di musica da camera, come trovasi il Lasso anche indicato nei primi anni di sua dimora in Monaco, non esisteva nella Cappella di corte nel 16° secolo. — Il primo vestigio dell'attività del nuovo direttore di cappella data dal 3 maggio 1563. — È un regolamento per il precettore dei fanciulli di cantoria, dietro cui, come anche in molte altre consimili cose, ben tralucono i furbi occhi di Orlando. — Tale misura era necessaria, a cagione d'inconvenienze d'ogni sorta che avevano preso piede, ed anche per distinguere la sfera delle esercitazioni umanistiche dei fanciulli dalle musicali. — Orlando prese alla

sua tavola i fanciulli cantori che, fino allora avevano avuto vitto presso il precettore (Khrad) e ve li tenne fino alla Pentecoste del 1568; anche più tardi essi ebbero il vitto sotto la sua sorveglianza. — Alcuni giorni dopo che uscì questo regolamento, al 29 maggio, fu formalmente congedato Luigi Daser.

Circa il 1559 (« plus minus » dice lo stesso Lasso) probabilmente un po' più tardi dell'anno accennato, deesi fissare la composizione di quell'opera che, fino ad ora, generalmente era indivisibile dal nome del Lasso, voglio dire i « Salmi penitenziali. » — Già sotto Guglielmo IV, aveva la Cappella ricevuto libri corali preziosamente adorni; ciò ebbe un seguito sotto Alberto V, coi « Motetti » del Rore; ma è senza esempio il modo con cui viene ora onorata un'opera musicale. — Muelich ricevette nel 1563 ordine di fregiare con preziose pitture anche il libro dei « Salmi penitenziali » del Lasso, ed incominciò subito il lavoro che richiese due volumi. Il 20 gennaio del 1564 aveva egli per il primo di essi già impiegato 1000 fiorini; nel 1566 ne impiegò altri 800. Questo volume fu compiuto nel 1555. — Il secondo volume, terminato nel 1570, costò ancora di più, vale a dire 2000 fiorini, cosicchè la spettanza del Muelich per l'intero artistico lavoro ammontò a 3800 fiorini (1). Tale somma, almeno per il valere del denaro di allora, non pare poi troppo rilevante, se noi contempliamo la stupenda creazione di Muelich e de' suoi collaboratori (Staatsbibliothek di Monaco). — Un intero mondo di cultura ci si spiega dinanzi, nè ci stanchiamo di tributare la più grande ammirazione ad una così grandiosa fantasia, ad una così inesauribile fonte di mirabili trovate. Come anche l'opera stessa allettasse l'artefice, dimostra l'aumento già notato delle spese nei due volumi; il secondo, se è possibile, è più magnificamente e riccamente fregiato del primo.

Nel 16° secolo gli editori prendevano per lo più opere in commissione; il compositore od il suo mecenate le facevano stampare e l'o-

(1) A ciò si aggiunsero il soldo e la ricompensa per l'orefice ungherese Giorgio Segkhein il quale fornì la meravigliosa copertura dei volumi, per il rilegatore Gaspare Ritter, per il copista Frieshammer, garzone del Muelich, e finalmente per gli autori dei due preziosi volumi di schiarimenti all'istessa opera, Dr. Samuele Quickelberg (cui noi dobbiamo le più antiche notizie biografiche del Lasso) e Dr. Gaspare Lindel.

norario dell'autore consisteva nei soliti regali che riceveva da principi, capi e città, etc., cui venivano dedicati esemplari dell'opera. — Già nel 1564 il Lasso possedeva un piccolo patrimonio accumulato con gli onorarî e le gratificazioni della casa ducale, vale a dire 600 fiorini; la qual somma in corso di tempo crebbe considerevolmente. — (Nel 1566 a circa 1400 fiorini, e così di seguito, come vedremo). Allora il maestro faceva il suo primo deposito di capitale presso la camera principesca, che era sempre in bisogno di denaro. — Già la Wäckinger, suocera di lui, vi aveva depositato bei gruzzoli di denaro. — Uno dei nominati mecenati, amanti della musica, abbiamo noi in Melchiorre Linckh, un patrizio di Augsburg, cui Lasso nel medesimo anno 1564 dedica le sue nuove « Chansons » a quattro voci, e la quarta parte delle sue « Sacrae Cantiones » nel 1566 (1) come ad un « vrai Mecene des muses », il quale già da lungo tempo aveva dimostrato al compositore giovevole amicizia ed era entusiasta di sue opere (« *quanto le siano piacute le compositioni mie.* ») — Nel seguente anno 1566 Alberto V, per l'amore che nutriva alle arti, fece stampare nove « Lezioni » a quattro voci del maestro, tratte dal libro di Giobbe. Nell'anno stesso viene in luce a Venezia il secondo libro delle « Sacrae Cantiones » (a 5 ed a 6 voci) cui si rannoda una notizia che ci dimostra la favolosa potenza inventiva del Lasso. L'editore del libro è il compositore e musico veneziano (presso S. Marco), Giulio Bonagiunta, *che le pubblicò come se egli stesso le avesse scritte*, avendogli il Lasso regalato tali composizioni con l'osservazione che ne facesse quello che voleva! Così agisce il genio solamente. In quest'anno (verso Pasqua) Alberto V nominava Giovanni Jacobo Fugger intendente della Cappella ducale.

Dopo una pausa di cinque anni, nel 1567, noi troviamo il Lasso di nuovo in Italia ed indirizzato alla corte di Alfonso II. La presenza di questo principe alla corte di Monaco con la quale era congiunto di sangue, aveva maturato nel nostro già celebratissimo maestro (lo stampatore Gerlach nel « Magnificat » che pubblicavasi il luglio di quell'anno, lo dichiarava « excellentissimus huius aetatis musicus ») l'intenzione di dedicare ad Alfonso un libro di « Madrigali » di re-

(1) Raimondo e Giacomo Fugger in Augsburg, assegnarono per il 1566 1000 fiorini ad Orlando, i quali hanno forse rapporto con la dedica al Linckh.

cente composto. La prefazione fu scritta sul luogo, in occasione della consegna, ed al principio del giugno Orlando arrivò a Ferrara, come credesi, avendo direttamente viaggiato cavalcando a quella volta. — Ma può darsi che appunto in questa prefazione sia dispiaciuto ad Alfonso un passo che diceva « in Germania compiere le Muse anche il proprio dovere », ovvero che altri motivi sottostessero; il fatto è che il Lasso fu mediocremente ricevuto e solo parcamente donato, cosicchè l'ambasciatore fiorentino residente in Ferrara, in considerazione del grado dell'insigne artista alla corte bavarese, e secondando il suo proprio affetto verso Orlando, cercò di risarcirlo con un regalo, così conformandosi all'intenzioni del suo signore, che se ne dimostrò soddisfatto. Il Lasso aveva inviato al fiorentino in Ferrara un volume di sue composizioni le quali passarono a Firenze per venire eseguite da artisti alla corte medicea. Può essere che l'esperienza fatta in Ferrara sia spiaciuta ad Orlando il quale non era inconscio de' meriti suoi (« hoff ich sey von mir ein wenig zu yefallen... mancher hand art gesang fürgeben worden », così scrive egli in questo anno al duca Guglielmo): egli venne tosto in Monaco riccamente indennizzato. Con il già nominato principe ereditario figlio di Alberto V ed intelligente di musica era Orlando in stretta relazione; quegli affrettò il compimento d'una principesca promessa: Orlando ricevette 1000 fiorini di sussidio dalla cassetta ducale, per la compera d'una casa situata nella « Graggenau » (l'odierno « Platzl ») in vicinanza della Cantoria ducale; casa che egli acquistò il 16 agosto 1567 per circa 1535 fiorini da Caterina vedova dell'orefice Stein, uomo strettamente congiunto alla storia dell'industria artistica bavarese di allora. Alla sovraccedenza sui 1000 fiorini provvide il Lasso col suo capitale depositato. Se col patrocinio del principe ereditario, in questa circostanza, vada unita la dedicazione delle « Canzonette tedesche » a cinque voci (prima parte) noi ignoriamo, non portando la dedica alcuna data. Questa dedica è ad ogni modo interessante, imperocchè in essa Orlando dichiara com'egli a bello studio dal metodo a quattro voci degli antichi maestri tedeschi Finck, Lemlin, Isaak, Senfl, sia trapassato alla composizione a cinque voci; sua prediletta maniera in arte. Anche apprendiamo noi nel medesimo punto, cosa che viene pure citata dal Quickelberg, come Alberto V, intendesse che alcune composizioni del Lasso fossero esclusivamente riservate per la sua

corte; notizia questa che viene ulteriormente confermata dalla stampa resasi possibile, dopo la morte di questo duca, dei « Salmi penitenziali » e dalla premessavi dedicazione.

Anche più ricco di esteriori avvenimenti scorse per Orlando il seguente anno 1568, il noto anno dello sposalizio del duca Guglielmo con Renata di Lotaringia. — Per quanto le finanze bavaresi stessero a mal partito, le sforzò Alberto V, in tale circostanza, al massimo grado. — Della magnificenza e del lusso che vennero in questa solennità spiegati fanno testimonianza non solo la descrizione pubblicata dopo trascorsi i festeggiamenti, ma eziandio gli aridi numeri dei conti di corte. Le nozze costarono in tutto 126504 fiorini. — Che Orlando in tale circostanza avesse oltre ogni dire a lavorare, intendesi ben di leggieri, imperocchè la musica vi ebbe una grande e considerevol parte. — Primamente compose egli un mirabile inno nuziale, il mottetto « Quid trepidas » (Anche Luigi Daser e Giacomo de Kerle, maestri di cappella del vescovo di Augsburg, avevano presentato composizioni per le feste). In seguito occupavasi Orlando dì e notte per le esecuzioni. Per la solennità non solo eransi ivi condotti ospiti principeschi d'ogni parte del mondo, ma nel seguito loro trovavansi, secondo l'uso, i loro musici, tra i quali eccellenti artisti, come i maestri di cappella dell'arciduca Carlo d'Austria, del duca di Liegnitz, etc. ai quali Orlando potè mostrare quanto erasi in grado di fare a Monaco. — Due delle nominate descrizioni delle feste nuziali meritano in seguito il nostro speciale interesse: quella del futuro « fürstlichen Thürhüters » *(principesco portiere)* Giovanni Wagner, per le cui illustrazioni contempliamo noi il magnifico addobbo della cappella di corte in occasione della festa, quindi quella del contralto e compositore Massimo Trojano da Napoli, uomo di grandi doti ma leggiero e sbrigliato, il quale — più tardi — ebbe quasi ad assassinare un collega, dovette fuggire e, perseguito da lettere di arresto, scomparve. Il libro di lui, scritto alla maniera dialogale della « Rinascenza », quantunque sia da adoperarsi con una certa circospezione è tuttavia nel complesso una pregiabilissima fonte per conoscere la vita musicale di allora alla corte bavarese e principalmente gl'intimi rapporti della cappella di corte. — Questa contava in tale anno 58 individui. Essa era stata rinforzata per tale solennità e rimase non solo così, ma crebbe nel 1569 fino al più alto grado che toccò nel

16° secolo, cioè fino a 61 persone, senza i ragazzi (in tale anno 18 di numero); volendo Guglielmo alla sua giovine corte anche una cantoria propria, che mantenne realmente per tre anni. — Segnalati maestri e celeberrimi componisti appartenevano allora alla cappella: il già attempato Ivo de Vento, che vantava una schiera magnifica di composizioni stampate; i fratelli Guarini, uno dei quali Francesco, divenne più tardi maestro di Cappella della signoria di Lucca, e l'altro, Giuseppe, organista di S. Marco in Venezia, Antonio Gosswin, il più antico degli scolari del Lasso, più tardi maestro di Cappella del vescovo elettore di Colonia, etc. A Venezia comparve di quel tempo (presso Scotto, 1569) un'opera, il cui contenuto constava puramente di composizioni di membri della Cappella della corte bavarese e che, come vedremo, nemmeno fu l'unica nel suo genere.

Alle nozze di Guglielmo V, si rannoda la notizia del noto episodio, secondo cui il Lasso comparve come comediante in una delle comedie improvvisate innanzi al giovine duca, in una « *comedia dell'arte* » delle cui stereotipe figure Orlando aveva assunto quella di Pantalone, con l'obbligo di rappresentare la propria parte nella maniera più comica possibile e perfino di lasciarsi battere. — Chi conosce il numero considerevole delle composizioni profane del Lasso e le sue lettere al duca Guglielmo, potrà facilmente comprendere quanto eccellentemente, secondo la tradizione, siasi il maestro diportato in questa comedia (per dirla qui, certo non troppo costumatamente ispirata). Oltre a questo individuale momento ed alla circostanza ora chiarita che al nostro maestro la « *comedia dell'arte* » non era cosa nuova, la notizia di Massimo Troiano ci riesce di speciale valore in rapporto alle cure musicali che il Lasso spese riguardo appunto questa comedia improvvisata. Imperocchè — per la storia dell'arte interessante osservazione — il Lasso ci si presenta come compositore di una « Scena » pubblicata nel 1581 ma, come può dimostrarsi, assai prima composta, tra Zanni (Arlecchino) ed il suo padrone (Pantalone), tra figure adunque della « *comedia dell'arte* » e vien perciò tolto il merito ad Orazio Vecchi, nel cui « Amfiparnasso » (1564), il quale contiene qualche cosa di somigliante, credettesi fino ad ora di ravvisare i germi dell'opera comica, unitamente al suo discepolo Giovanni Eccard che nel 1589 pubblicò la composizione d'una « Scena » intorno a Zanni.

Nel 1569, a tardo autunno, vediamo il Lasso alquanto alleggerito dalle sue fatiche di maestro di Cappella, per la nomina di Giovanni Fossa, olandese e scolaro di Castileti, come sotto-maestro di Cappella. — Esistono documenti comprovanti l'eccellente accordo di Orlando con questo suo collega e che confermano così la descrizione che fa il Troiano del benevolo carattere del maestro; senza di che, appoggiandoci puramente al passo contenuto nella descrizione di Massimo non potremmo intorno a ciò far troppa fidanza. — Nell'anno innanzi Teodoro Gerlach aveva edito in Norinberga alcune composizioni di Orlando; « quid quaeso dulcius quam audire suauem et patheticam compositionem Josquini, Crequilonis, Clementis aut nostri Orlandi? », domanda lo stampatore nella prefazione; ed in questo (1569) agli otto di febbraio il maestro dedicava una nuova edizione di vecchi mottetti di sua composizione al dottissimo e della musica amantissimo, canonico e più tardi vescovo, Giovanni Egloff da Knöringen. — Ad un artista non era già da lungo tempo accaduto che, con una sola edizione di opere, ne risonasse la fama per tutto il mondo musicale; così fortemente, che subito dopo, il 7 dicembre 1570, a Massimiliano II — il quale anche senza ciò conosceva già l'artista cui ripetute volte aveva regalato abiti d'onore (« aus schwarzen tamascht » di damasco nero), somme di denaro (50 fiorini nel 1566, 100 talleri nel 1570) venne offerto il destro di elevarlo al grado nobiliare. — Lo stemma del Lasso ci è stato conservato: nel diploma di nobiltà che ancora oggi si trova in possesso dei suoi discendenti (di parte femminile) come pure in una lastra di rame sulla quale lo aveva fatto incidere, e finalmente in altre parti. — Oltre ciò, vediamo d'ora innanzi il maestro in differenti rapporti con l'imperatore.

Nel 1570, in causa pure della dedica d'un suo lavoro, trovasi il Lasso in relazione, in seguito, per la storia dell'arte, assai giovevole, con l'abate Giovanni Weingarten, altro grande ammiratore della musa di Orlando, cui ripetute volte aveva manifestato la sua benevolenza ed il desiderio di possedere alcuna delle sue opere. (Nel 1574 noi incontriamo l'abate, durante il suo soggiorno in Monaco, ospite del Lasso). Tale accordo condusse a questo risultato, che cioè il genialissimo Giacobbe Reiner, allievo allora (più tardi direttore dei cori) della scuola del monastero di Weingarten, tra gli anni 1573-75, divenne per lungo tempo scolaro del maestro di Cappella della corte

bavarese. — Il 1587 il Reiner, già stimatissimo compositore, visitò con l'antico affetto ancora una volta il suo maestro: due anni più tardi, Orlando gli restituì la visita. — Dietro orale incarico di Guglielmo V, recò egli allora due coppe, una delle quali era forse stata fissata per il Reiner. In questa circostanza noi dobbiamo pure brevemente ricordare altri scolari del Lasso. Primamente ricorderemo Leonardo Lechner, il noto ed eccellente maestro, la cui educazione musicale era terminata il 1570 (« Vostra Grazia lo troverà bastantemente esercitato in tutto ciò che si appartiene ad un maestro di Cappella ed intelligente all'opera » scrive più tardi Orlando al principe elettore Augusto di Sassonia). Lechner, dopo strane avventure di ogni sorta, fra gli ultimi venti anni di sua vita maestro di Cappella alla corte di Stuttgart. — Della sua duratura venerazione per il Lasso, fanno testimonianza differenti edizioni delle opere di quest'ultimo. — In seguito devesi di nuovo nominare Giovanni Eccard, il grande compositore protestante di allora, che fu dal 1571 al 1572 scolaro del Lasso in Monaco; chi poteva allora sospettare quale arma agli Evangelici doveva crescere in lui? In ultimo è notabilissima nella cerchia del Lasso la presenza di Giovanni Gabrielli, giovine geniale, dal diciottesimo al ventiduesimo anno di sua età alla corte di Baviera; *imperocchè Giovanni ci apre un punto di vista, fino ad ora impreveduto, dal Lasso fino al Schütz, al Bach ed a tutta la musica dei nostri giorni.* — Orlando lo aveva personalmente condotto a Monaco, togliendolo il 1574 di Venezia, dal fianco di suo zio Andrea. — Molto sarebbe qui ancora a dire, se non fossimo costretti ad esprimere nel più breve modo possibile.

Nel 1571 il Lasso viaggiò alla volta di Parigi; quantunque egli avesse più volte soggiornato in Francia, non aveva ancor veduto questa città. Aveva con sè 50 fiorini, denaro pagatogli il primo aprile, per il viaggio, dalla corte, e due lettere di raccomandazione del duca Alberto per il re e la regina di Francia (datate il 2 aprile 1571). In Parigi l'amico suo, compositore ed editore, Adriano Le Roy, aveva egregiamente apparecchiata la sua venuta. Carlo IX accolse adunque il nostro maestro in una guisa che egli, come ci annunzia il nostro accreditato autore « gloriari possit, te in paucos, qui hoc anno peregre ad te venerunt, tantum honoris, comitatis, liberalitatis contulisse, quantum in eum contulisti. » Abbiamo pure su queste circo-

stanze una testimonianza dello stesso Carlo IX, il quale scrive il 10 maggio ad Alberto V: « jay veu avec aultans d'ayse et plaisir que (Orlande) en est digne la grande et rare science, qui est en lui..... je n'avoye garde de faillir a luy faire ce tout bon acueil. » Da Parigi, tanto al re quanto al duca Guglielmo in Landshut, suo fedel mecenate, il Lasso dedicò sue composizioni, entrambi precedute da poesie francesi le quali non hanno alcunchè di singolare. Del resto egli era uso a porre in rime solamente barzellette e comiche sciocchezze d'ogni genere; qui aveva egli raggiunto veramente una grande abilità. — In quest'anno il Lasso era in grado di collocare altri 600 fiorini di capitale alla cassa ducale; la maestà di Massimiliano II avealo fatto onorare di altri 150 fiorini « vmb das er derselben ein Mess vnerd etliche gesang buecher vnderthenigist Presentirt ».

Come il duca ed il principe ereditario di Baviera così altri membri della famiglia ducale erano vivamente affezionati al Lasso. — È una prova di ciò la dedica fatta dal maestro della seconda parte delle « Canzoni tedesche » a cinque voci (1572) a Ferdinando, fratello minore di Guglielmo, il quale nutriva « *in modo singolare così mirabile piacere ed amore per questa libera arte della musica* »: intorno a che, abbiamo anche altrove documenti assai interessanti. — In quest'anno voleva Orlando rivedere la sua vecchia patria e vi s'incamminava passando da Colonia; ove però l'elettore Ernesto, fratello del duca Guglielmo, lo sconsigliava di recarsi ad Anversa causa le interne agitazioni, che contristavano questa città. Ed ora, col 1572, incomincia quel periodo della vita del Lasso intorno al quale noi siamo di gran lunga meglio informati; ciò, per mezzo di 48 preziose epistole, sommamente interessanti, tutte di proprio pugno del maestro e dirette a Guglielmo V, le quali saranno in breve a tutti accessibili nel loro tenore letterale. — In esse, almeno da un lato, ci sta l'uomo chiaramente innanzi ed esse ci permettono uno sguardo sicuro sul carattere di lui. Ivi si rende manifesto che l'opinione largamente diffusa intorno alla natura di lui, quale rimossa dal mondo ed in sè raccolta, è completamente falsa, e che in lui — per contrario — era in così forte guisa sviluppata la tendenza per il mondo, come non sarebbesi prima sospettato; in Orlando palpitava la più sana gioia della vita, in lui albergava un prepotente umore,

le cui manifestazioni, anche se guardate traverso le lenti del tempo, sorpassavano spesso e considerevolmente i limiti della costumatezza e della convenienza. Venendo però tali cose in luce, senza danno di sue artistiche creazioni, ciò può far sì che di esse tengasi picciol conto.

Si giudicherebbe frattanto falsamente la relazione tra il Lasso ed il giovine duca Guglielmo, il quale presentasi qui in molte guise l'opposto di quello che fu poi ne' suoi anni più tardi, se si volesse fondare la sua propensione per Orlando unicamente sull'allegra e dilettevole natura di lui. Entrambi avevano ben altri interessi in comune. È pregio dell'opera il confrontare la prefazione ai nuovi « Mottetti » di Orlando, indirizzata a Guglielmo in data 20 ottobre 1573, con una lettera dello stesso tempo, scritta dall'artista al principe (quella p. e. dell'11 settembre (1); od, anche meglio, quella del 26 novembre di questo anno, in cui è parola della scritturazione di artisti italiani: « les premiers hommes du monde encore que ne soint Adam Caim ne Abel... il ia vn qui fait le Zannj plus outre que par Excellence ») — prefazione che ci dimostra quanto si accordassero il duca ed Orlando nel ravvisare nell'arte dei suoni un fattore essenziale per la Chiesa ringiovanita, e che il compimento di quella grande e magnifica edizione delle opere del Lasso chiamata, dal patronato di Guglielmo, « Patrocinium » avvenne principalmente per uno scopo chiesastico; qui riconosciamo pieno ed intero il Guglielmo dei tempi a venire.

Con la tendenza mondana di Orlando viene pure in luce dalle sue lettere un'altra spiccatissima prerogativa di lui, l'insuperabile suo attaccamento e la sua devozione alla casa ducale e, avanti tutto, a Guglielmo V ed alla sua famiglia. Di questi suoi sentimenti, così caldi, vien fatta così frequente assicurazione, tutto era veramente sincero. Niuno potrà, senza una certa commozione, notarne l'esterne testimonianze.

Al principio dell'anno 1573 il Lasso, che nell'anno precedente era felicemente sfuggito alla peste che imperversava in Monaco, dedicava

(1) « librum mutetarum erit Completorium sed numqua(m) potuerunt habere nec inuenire la impressa di V.ra Ex.tia: quale va stampato sotto la sua imagine si che l'adamberg ».

ai fratelli Marco, Giovanni, Gerolamo e Gian Giacomo Fugger, una collezione d'opere musicali composta in parte di « *assai mondane* » canzoni in lingua latina, italiana, francese e tedesca; un'allusione molto graziosa alla dotta cultura ed internazionale condizione dei signori di Kirchberg e Weissenhorn. — Il 26 novembre consecutivo, recò al nostro artista un'onorificenza affatto speciale: l'imperatore Massimiliano gl'inviava una catena d'oro del peso di 86 ducati. — Poco tempo prima erasi recato Lasso con Giovanbatista Quidobon a Vienna, da dove aveva fatto ritorno solamente il 10 novembre, tutto entusiasmato dall'eccellente musica, che si faceva a quella corte imperiale. In tutto l'anno seguente fino al 1576 si ridussero le pubblicazioni di Orlando alla sunnominata magnifica opera che lo stampatore di corte Adamo Berg « *con nuove lettere* » (donde, erroneamente, s'intese una stamperia affatto nuova) veniva pubblicando, quale eccellente testimonianza di patria arte libraria. — Cinque volumi del « Patrocinium » comparvero nell'anno già indicato; altri due nel 1587 e nel 1589, cosicchè l'intera opera monumentale abbraccia sette spessi volumi in folio, con moltissime nuove composizioni del maestro.

Il secondo di questi volumi (contenente 5 messe) è dedicato al papa Gregorio XIII, in data 1° gennaio 1574. Poche settimane dopo, Orlando, il quale pure l'anno innanzi aveva dovuto viaggiare per affari del suo signore (con che è forse in relazione il regalo dell'imperatore), partì alla volta d'Italia, ancora in cerca di cantori. Egli viaggiò diretto a Roma ed a Napoli, passando per Innsbruck, Trento, Mantova, Bologna e Firenze. Intorno a molte particolarità di questo viaggio noi siamo bene informati; basti qui far menzione dell'onorificenza concessa dal papa (« il quale lo accoglieva piacevolmente e degnava di doni ») all'insigne artista, nominandolo a cavaliere dello « Sperone d'oro », e nominare Giovanni Gabrieli. Poco prima del 10 maggio il Lasso è di nuovo a Monaco; di 400 corone, suo denaro di viaggio, economizzando, ne spese solo 176. Orlando avea condotto al duca Alberto un castrato, un contralto, un tenore ed un fanciullo con bella voce; al suo onorabil duca Guglielmo ballerini e suonatori di viola, che furono all'eccelso signore di gran diletto. Wolfgango Gaspare Printz nella sua « Descrizione storica della nobile arte del canto e del suono », la più antica *Storia della musica* che sia alle stampe (1690), fu il diretto ed indiretto propagatore della

notizia che il Lasso, poco prima della morte di Carlo IX di Francia (30 maggio 1574) sarebbe partito ancora una volta per Parigi con l'intenzione di rimanervi come maestro di cappella a corte.

Questa notizia è smentita dal viaggio d'Orlando in Italia da dove aveva fatto ritorno il 5 maggio, dalla sua presenza in Monaco il 10 maggio, da lettere del 14, 18 e 27 maggio dello stesso anno e finalmente dal viaggio alla volta di Neuburg compiuto dal maestro al principio del settembre di quest'anno medesimo. Però si può accertare, che Carlo IX avrebbe molto desiderato di avere Lasso presso di sè, della cui musica era sommamente entusiasta e specialmente delle sue composizioni in stile cromatico. Faceva dunque offrire all'artista, il 14 gennaio 1574, 1200 « livres » all'anno e 600 « livres » come regalo. Ma Lasso restò in Baviera. Il 26 ottobre dedicava il Lasso il terzo volume del « Patrocinium » al suo antico mecenate Giovanni Egolf, allora vescovo di Augsburg, con la preghiera che egli volesse sempre « amare il suo Orlando, come avea fatto fino allora ». Il principio della prefazione è un bel commento alla diligenza straordinaria ed alla colossale attività del nostro maestro (1): « Cum breves sint hominis dies, aliquid egregii tentandum est, ut cum diu vivere non possumus, aliquid relinquamus quo nos vixisse testemur! ». Negli anni precedenti il Lasso avea pure frequentato il monastero di Weihenstephan e vi era stato egregiamente accolto. Egli dedicò perciò in data 1° giugno 1575 il quarto volume della splendida edizione del « Patrocinium », dovuta alla munificenza del duca Guglielmo, all'abate di quel monastero Gaspare Fras.

Questo quarantacinquesimo anno della vita del nostro maestro splende di una luce tutta speciale. Dalle 15 lettere rimasteci di lui al duca Guglielmo traspare una beata soddisfazione; sia che Orlando raccomandi al principe un cantore di merito, o renda ragione del compimento d'ogni sorta d'incarichi (tra i quali c'interessano specialmente alcuni concernenti il « Licenziato » Miller, al quale consegnava una croce d'oro, Giangiacomo Fugger ed il rettore dei

(1) Roberto Eitner ha classificato quasi completamente le pubblicazioni di Orlando, sia le unite che le disperse; ad esse aggiungonsi ancora le opere non a stampa, delle quali la « Münchener k. Hof- und Staatsbibliothek » possiede un numero stragrande, talora con notizia del tempo in cui vennero composte, con coretture autografe dell'autore, ecc.

Gesuiti), e allorquando prima d'un viaggio alla volta di Landshut prega Guglielmo che egli ben bene si guardi che il Lasso non si tramuti in luogo ove abbia « *a beuere più del mio ordinario* », e quando annunzia burlevolmente il suo ritorno, e allorchè di nuovo ringrazia il duca per l'invio dei braccialetti, circa due giorni dopo una lettera che sua moglie Regina aveva scritto. E tuttavia, proprio in questo anno, per il disimpegno del suo ufficio aveva molto a lavorare, a cagione dell'assenza del Fossa, secondo maestro di cappella (allora in Roma), e più tardi per i ragazzi di cantoria che egli avea di nuovo provvisoriamente ricevuti. In quanto all'amministrazione poteva il maestro essere alquanto alleggerito, contando in quel momento la Cappella solo 39 persone; che questa non avesse perduto della sua eccellenza è dimostrabile dal secondo libro delle composizioni dei « *floridi Virtuosi del Sgr. Duca di Baviera* » uscito in questo anno; raccolta di Madrigali differenti, ma nel complesso loro magistrali. Alla soddisfazione del Lasso corrispondevano pure le sue attinenze esteriori; imperocchè egli vedevasi di nuovo in possesso di 1800 fiorini che egli, indeciso a bella prima se dovesse investirli in beni stabili, depositò in ultimo presso la cassa ducale.

Col principio dell'anno 1576 apparve il quinto volume del « Patrocinium » preceduto da un'introduzione in cui è ravvisabile la coscienza che di se stesso sentiva l'autore, e dedicata all'abate Ambrogio Mayrhofer di St. Emmeran in Regensburg; ed al 1° aprile la terza parte delle « Canzoni tedesche » a cinque voci, dedicate al duca Ernesto che ritornava allora appunto dall'Italia.

Ma mentre il duca Guglielmo trattava così confidenzialmente con il Lasso ed il duca Ferdinando giuocava a palla con lui e col capo scudiere Guidobon, il duca Ernesto pare sia stato l'unico dei tre fratelli che allora non abbia fatto gran conto del nostro maestro; più tardi (1587) erasi egli pure molto obbligato al Lasso; ma l'atteso ricambio mancò ed il Lasso vide il duca « *solo di domenica alla messa* ». Forse questo contegno, secondo ogni probabilità, dipendeva da un intrigo ordito contro l'insigne artista da Cosimo Bottrigari, valletto della vecchia duchessa Anna. Questo incidente segna l'unico momento della dimora del Lasso a Monaco, in cui parve che egli avesse seriamente perduto la grazia del suo signore. Il « Licenziato » Miller, amico di Orlando, si adoperò molto in questa fac-

cenda in favore di lui, e nell'occasione della presentazione delle « Canzoni tedesche » allora allora uscite alla luce, pregò il duca di un attestato di favore per Orlando, ma da prima indarno. Pare che il duca Guglielmo abbia in ultimo abbastanza bene accomodato questo affare. La sua amicizia per Orlando non avea quasi più confine; egli non solo desiderava di possedere tutte le opere stampate del Lasso, ma s'impegnava pure per le nuove composizioni del maestro, per così dire, ancor fresche. La messa « Io son ferito », un Mottetto « à la façon nouvelle » e « Canzonette tedesche » passarono, di questa guisa, subito a Landshut. Dietro comando del suo principesco amico il Lasso pubblicò al terminare dell'anno le sue composizioni a due voci, quadretti magistrali, in cui l'indicazione solita a scriversi di quel tempo sulla copertina « summa diligentia compositae » corrisponde pienamente alla verità. Ad esse seguirono i « Mottetti » a tre voci, pensati prima come « Terzetti » e dedicati ai tre giovani duchi. Ivi pure, in campo limitato (notisi ciò, in questa parte delle nostre osservazioni, in via eccezionale) ci si mostra il maestro. Il temporale, presso Alberto V, erasi intanto di nuovo dileguato, quantunque ancor di lontano lampeggiasse. Di ciò sono prova le pensioni dell'anno 1577, quantunque concedute non nella forma più cordiale.

Noi troviamo poi Orlando nuovamente in Italia, il 2 maggio 1578, e propriamente in Venezia; la terza volta dal tempo che egli soggiornava a Monaco, disponendo a sua volontà. Egli abita presso il suo caro amico Bracher, mastro di posta bavarese. Oltre alla compera arguita di due organi, null'altro si è in grado di sapere intorno a questo viaggio. Giunto a casa il Lasso acquistò immobili nella marca di Maisach, aggiungendoli ai beni che già possedeva in Putzbrunn (che egli poco dopo alienò).

Alberto V cessava di vivere nell'autunno del 1579; pochi mesi prima, il 23 aprile Lasso si era obbligato di servire per tutto il resto della sua vita la corte di Baviera; per ciò gli si promettevano 400 fiorini all'anno come stipendio vitalizio. Con Alberto terminava il periodo di splendore della Cappella della corte bavarese, per quanto anche in seguito le fossero rimasti eccellenti artisti. Subito col cambiamento di governo cade il numero del personale della Cappella da 44 a

22 persone; e ciò in vista della passività di 2,000,000 $^1/_2$ di fiorini che sopravvenne al nuovo signore; il numero del personale è di soli 17 nel 1581, e cresce poi nuovamente, ma non vien più raggiunta l'altezza di prima (il massimo fu nel 1591 con 38 persone). Musici in abito di cappellani di corte, in gran parte ecclesiastici italiani e spagnuoli, rinforzavano qua e là la schiera diminuita degli artisti. La nuova èra per il Lasso personalmente non riusciva — com'è naturale — di alcun danno; chi potea scrivere ancora poche settimane prima al presente supremo signore: « Wenn die Arbeit ir fürstlichen « graden wol gefelt Das bringt mir in mein seckel khain gelt », era avvezzo a trovare una mano sempre aperta. In questo punto Guglielmo, anche come duca, non si mutò. Certamente fu abbastanza doloroso per il maestro di trovarsi nelle nuove musicali circostanze, in cui erano a sua disposizione così poche forze per le esecuzioni. Ed ora noi vediamo nella sua più bella luce l'attaccamento del Lasso per il duca Guglielmo. Il 18 gennaio 1580 era morto in Dresda lo Scandello. Alla corte sassone ben si credette alla possibilità di guadagnare il maestro della Cappella di Baviera; il Lasso ricevette una nomina ufficiale come successore di Scandello. *Ma egli la respinse il 13 febbraio 1580*, e veniva così a mancare il pericolo gravissimo che avea minacciato la vita musicale bavarese. Anzi, di più: egli pose a disposizione del suo duca gl'interessi del suo capitale che fino allora avea ritirati, tenendo con ciò conto del cattivo stato delle finanze di Guglielmo e de' suoi religiosi sentimenti — imperocchè la Chiesa proibiva di ricavar interessi. — Il duca non accettò naturalmente tale offerta e restituì ogni cosa; il Lasso depositò subito dopo di nuovo 1000 fiorini e ricevette dal 1581 in avanti 50 fiorini d'interessi dalla Camera di corte, da pagarsi al termine di S. Tommaso: così pure, dopo la morte di sua suocera (al fine del 1582), egli depositò altri 1000 fiorini; dopo che la cassa di corte ricevette in pagamento anche un'ipoteca sulla casa del pittore Sustris e Guglielmo completò generosamente la somma depositata. (Dal 1591 il Lasso avea pure impiegato denaro sulla « Schwarzendorfers Haus »).

L'intimo tramutarsi delle tendenze di Guglielmo V, tramutamento che manifestossi in questa circostanza, fu di norma ad Orlando pure in ulteriori vicende di sua vita. Tali tendenze di Guglielmo erano essenzialmente religiose. Il principe considerava quale primo scopo

della vita il raggiungimento della beatitudine eterna; sotto di lui Monaco venne detta la Roma tedesca. I Gesuiti erano i suoi consiglieri più influenti. Ad essi anche il Lasso era affezionato. Tra altro, dimostrasi ciò nella benevolenza e cura del maestro per il Seminario dell'ordine, con cui egli si legò in istrette relazioni, intorno alle quali non possiamo qui, per amore di brevità, far parola. Anche oggigiorno il reale « Erziehungsinstitut » di Monaco, unito da quel primitivo stabilimento, possiede un eccellente ritratto originale, del tempo stesso del maestro, che data dall'anno 1580, e che è di gran lunga di maggior valore degli altri tutti a noi tramandati, in incisioni di legno, o di rame, in acquerelli, ecc.

Dal 1577 le Roy e Ballard, amici francesi del Lasso, si occupavano fervidamente per l'edizione delle opere di lui. Le edizioni di lusso delle « Messe » e dei « Magnificat » del 1577, 1581 e 1582, sono da annoverarsi tra le più splendide stampe di musica di quel tempo. Contro coloro che in Germania stampavano illegalmente le sue opere il Lasso poteva difendersi, tutelato dall'imperatore Rodolfo, le cui speciali grazie godeva fino dal 15 giugno del 1581. A questo anno 1581 noi siamo debitori della stampa del libro delle « Villanelle » ecc. (tra cui la leggiadra « Canzone dell'eco », ove è notabile l'influsso della maniera veneziana), il quale illustra il periodo delle composizioni giovanili del nostro artista; è caratteristica per le nuove tendenze, l'osservazione che il Lasso fa precedere a' suoi graziosi « Scherzi », che talvolta sono di una festosità tutta primitiva, *non convenire propriamente più a lui la pubblicazione di cose siffatte ed aver egli perciò solo ceduto alle pressioni degli amici.* Come contrapposto noi troviamo anche quest'anno il maestro occupato nella composizione di un lavoro di chiesa, gli « Inni per tutto l'anno », d'incarico diretto del duca. La primavera del 1582 porta in seguito una ricca benedizione di composizioni religiose.

Giulio, vescovo di Würzburg, presso il quale già da tempo il nome del Lasso era in reputazione, accettava nel gennaio nove « Lezioni » ed undici « Mottetti » di fresco composti. Nel febbraio il maestro dedica le sue « Sacrae Cantiones 5 vocum » alla città di Norimberga. Nella prefazione di quest'opera egli parla d'una seconda dimora fatta in questa città, intorno a cui ci manca fino ad ora qualsiasi notizia. Il Consiglio della vecchia città dell'impero si dimostrò

riconoscente ad Orlando, conferendogli in data del 19 febbraio 36 fiorini « *für die dedicirten gesang* », che si dovevano « von den geistlichen guetern nehmen ».

In marzo finalmente giunsero a Giacomo Fugger intelligente fautore d'arte « Mottetti » a sei voci, essi pure composti da poco. Forse li presentò il Lasso in persona; noi sappiamo che egli con altri musici aveva cavalcato alla volta di Augsburg.

Sembra che i doni in danaro sieno al maestro, in occasione di sue dediche, riusciti maggiormente graditi; imperocchè ci consta che egli diverse volte vendette le coppe d'oro che aveva ricevuto, come i signori erano usi regalare anche ai musici. E di ciò fare non aveva egli bisogno, come capitalista, possessore d'ipoteche e (dal 15 febbraio 1581) padrone di una seconda casa situata nella « Graggenau »; massimamente che nel 1582, come abbiamo detto, egli era di nuovo in grado di « *collocare umilissimamente* » (« untertheinigst anzulegen ») altri 1000 fiorini ad interesse.

Come Orlando aveva dedicato « Canzoni tedesche » ai figli di Alberto V, così ripeteva egli tale dono al figliuolo di Guglielmo V; nel medesimo anno (1583) comparve un'edizione completa delle sue anteriori « Canzoni tedesche » a cinque voci.

Dopochè era trascorso l'anno di lutto per la morte della vecchia Wäckinger, anche il cognato del maestro, Alessandro, allora segretario di tribunale in Erding, celebrò le sue nozze. E probabile che vi si sia trovato il Lasso con la moglie ed i figli, latore d'una coppa d'oro, regalo (certo non troppo prezioso) del duca. Il Lasso aveva già una larga benedizione di figliuoli (in considerazione di una numerosa famiglia, la parsimonia del maestro comparisce dunque in altra luce). — Ferdinando, il figlio maggiore, avea già dal 31 marzo 1584 un buon impiego, come musico, a corte. Dopo la Pentecoste del 1585 egli passò in servizio degli Hohenzollern e fu sostituito da suo fratello Rodolfo (1).

Un avvenimento del 1584, ripetuto dal Westenrieder (la cui relazione, per dirla qui di sfuggita, non è affatto priva d'errori), ap-

(1) Non parci sia questo il luogo di venire a più minute particolarità intorno alla famiglia ed ai discendenti del Lasso; intorno a che ci sta a disposizione ricco materiale negli archivi, come a riguardo del maestro stesso.

partiene ad uno dei più noti della vita del Lasso. Ci si annunzia che, in occasione della processione del Corpus Domini di questo anno, ogni volta che la Cappella di corte intonava il « Gustate et videte » del maestro, diradavasi il cattivo tempo e compariva il sole; così ci racconta originalmente ed ampiamente il sovraccennato amico del Lasso, il « Licenziato » Miller, il quale ci fornisce pure interessanti particolarità d'ogni genere intorno all'impiego della Cappella di corte in tale festa. — Nello stesso anno 1584 comparvero pure a stampa i « Salmi penitenziali » con espresso gradimento di Guglielmo V.

Dal settembre all'ottobre del 1585 noi troviamo il Lasso di nuovo in Italia. Egli però non vi cercava nè Zanni, nè ballerini, nè artisti di canto. I tempi erano mutati. Il maestro, in compagnia di Giuseppe Ascanio suo organista, andava in pellegrinaggio a Loreto. Questo viaggio è tutt'uno certamente con il pellegrinaggio alla santa città fatto nell'anno stesso dal duca Guglielmo V. Orlando e l'Ascanio erano muniti di 400 fiorini e d'una lettera di raccomandazione del duca ad Alfonso di Ferrara: l'accoglienza alla Corte estense, questa volta, fu splendida. Al ritorno, Orlando non poteva bastantemente vantare la gentilezza del principe e l'eccellenza della musica della corte di lui. « Orlando l'ascolta sempre in ispirito e non trova più lodi per la mia »; così scriveva Guglielmo V.

Alcuni mesi prima della partenza, il primo di maggio, aveva il Lasso dedicato un libro di « Madrigali » di recente composizione al conte Mario Bevilacqua, ben noto come mecenate di Filippo del Monte, di Luca Marenzio, di Claudio Merula e di altri, arricchendo così — dopo lunga pausa — anche questo genere di composizioni. Egli lo avea composto « *nelle sue ore d'ozio* » tra il disimpegno del suo servizio e « *più graui studi* »; tale libro è un saggio ben interessante per l'apprezzamento del « Madrigale » come genere leggiero. A lato di questa opera profana non dovevano mancare quelle da chiesa; il primo di marzo il Lasso dedicava un libro delle « Lamentationes Jeremiae » all'abate Giovanni Benedetto von Benedictbenern. Fra tutti i monasteri della Baviera la musica veniva nel suo il più eccellentemente coltivata. — Il primo maggio Orlando spedì ad Eitelfritz von Hohenzollern (il quale avea una volta Cappella, come dimostra l'inventario della sua biblioteca musicale — e vi faceva eseguire una grande quantità di composizioni del Lasso) una raccolta

di nuovi « Mottetti » e di « Sacre cantiche »; senza dubbio per preparare la strada al figlio suo Ferdinando, il quale entrava appunto al servizio di Eitelfritz.

Alessandro Fugger, preposto del duomo di Freising, si ebbe dal maestro un nuovo libro di « Mottetti ». — L'attività musicale del maestro, in questo tempo, deve dirsi assolutamente febbrile. Nell'anno seguente 1587 egli pubblica « Madrigali » a quattro, cinque e sei voci, dedicandoli al suo antico amico D. Tommaso Mermann, una delle persone più influenti a corte; in questo medesimo anno il duca Ernesto, allora arcivescovo di Colonia, riceve da Orlando tredici « Magnificat ». — Una siffatta e così continuata tensione di forze in un'età avanzata non poteva non avere dannose conseguenze. Già prima erasi Orlando lamentato di certe malinconie, ed ora manifestaronsi tali dolori psichici che gli lasciarono dapprincipio agio di continuare i suoi lavori, ma che, come sembra, diminuirono lentamente le sue forze.

Il 17 gennaio del 1587 Guglielmo aveva regalato un giardino, situato a Schöngeising (nell'Amper), al suo fedel servitore, che allora, per l'ultima volta, trovavasi in Italia (a Venezia); secondo antiche notizie dovrebbe colà esser stata trovata una sorgente di acque minerali. Si sarebbe quindi indotti a trovare appunto la ragione di questo regalo di Guglielmo nell'esistenza di tali acque, e ciò in vista della malattia del Lasso. Da competenti geologi si nega però che in tale regione siansi potuto rinvenire acque siffatte, e l'analisi chimica delle acque colà esistenti non diede alcun risultato soddisfacente.

In quell'idillica valle boscosa trovavasi il Lasso eccellentemente, occupandosi d'affari coi suoi vicini e di tutto quanto si addice ad un proprietario in relazione con altri facoltosi proprietarii. — Noi possiamo ancor oggi nei registri della chiesa di Schöngeinsing seguire lungamente gli atti d'un benefizio istituitovi da Orlando (come pure altrove avea fatto). — Il 6 novembre assicurava Guglielmo la pensione annua di 100 fiorini alla signora Regina nel caso che suo marito venisse a morire prima di lei; il 6 dicembre, per special grazia del duca, il vecchio maestro venne, a suo piacimento, dispensato dal servizio e sollevato da tutte le altre cure di sua famiglia; chi però ha lavorato tutta la vita non può abituarsi all'inazione: il 1588 il Lasso presentava all'abate Gallo von Ottobeuern un libro

di « Salmi » fatto in collaborazione di suo figlio Rodolfo (1), alle cui nozze egli aveva assistito nel 1589. (Per tale occasione il duca mandava una coppa assai preziosa in regalo e trenta fiorini).

Lo stipendio di Rodolfo era a poco a poco da 50 aumentato fino a 102 fiorini. Più tardi (1589) ricevette egli 200 fiorini, secondo eragli stato prima promesso, uno stipendio uguale a quello di suo fratello Ferdinando, il quale era ritornato a far parte della Cappella bavarese nel 1590. Alla medesima Cappella nel 1592 appartiene pure Ernesto, quarto figlio del maestro, con uno stipendio di 50 fiorini.

Orlando ebbe di stipendio, dal 1575 al 1592, fiorini 550 annui, e dal 1592 fino al termine di sua vita 840 fiorini.

Anche l'anno 1589 non passa senza la pubblicazione d'un lavoro, vale a dire di 6 « Messe » dedicate all'abate Giorgio di Weingarten. Orlando le consegnò in persona, al fine del maggio, disimpegnando confidenziali incarichi del suo duca, e fu assai bene accolto: nel febbraio susseguente ricevette poi da Weingarten un barilotto di vino. Così pure inviava egli le « Messe » a Würzburg, ricevendo per ciò 10 fiorini dal capitolo del duomo. Nel 1590 vennero in luce canzoni tedesche e francesi (« so ich nechst verloffener Täg in die Musik gebracht » scrive il maestro). — Ma suona già come una prova delle diminuite forze l'avvertenza di Orlando: « Queste canzoni, saranno forse le ultime che io ho pensato di comporre in questa lingua ». Ed ora, cosa inaudita fino a questo punto, avviene una sosta di quasi quattro anni nelle sue pubblicazioni: al ritorno poi di Ferdinando a Monaco succede la catastrofe di cui Regina, moglie d'Orlando, fa menzione, che cioè suo marito, al ritorno di lei da Geising, più non l'aveva riconosciuta: « *wie ich pin von geising haim kumen, mich nit hat wöllen kennen oder mit mir oder schier mit niemandt wellen Rätten* ».

Il suo amico Mermann riusciva a recare qualche miglioramento alla sua infermità, ma ciò, quasi in via eccezionale (« *gleich mer so*

---

(1) Già prima (nel 1586) il Lasso aveva scritto in collaborazione de' suoi figli Rodolfo e Ferdinando, partecipando alla pubblicazione d'una collezione di « Madrigali » fatta da Giulio Gigli, musico di corte. Padre e figli (come pure gli altri compositori che vi presero parte) musicarono il medesimo testo; donde si può ottenere un bel criterio per giudicare il grado d'ingegno musicale di ciascun compositore.

selzam vorn »); e ci riesce come prova della delicatezza d'animo del Lasso il sapere che egli voleva allora abbandonare l'uffizio suo cui, in momenti di lucida coscienza, più non sentivasi adatto. Poco prima della morte di lui, avviene un mirabile cambiamento nella sua malattia; ma ciò per breve tempo. Nel 1593 infatti lo stato del Lasso era tale che egli potè disimpegnare l'ufficio suo nella festa del « Corpo del Signore », e persino trovarsi con il suo duca alla Dieta di Regegensburg. Quivi incontrò Filippo del Monte ed altri celebri artisti. Abbiamo di più un documento di questi giorni, assai interessante, secondo cui il nostro maestro avrebbe preso parte ad una disputa intorno alle nuove teorie musicali che avevano incominciato a sempre più interessare il mondo.

Giovanni Sadeler, incisore del duca, incise in questo anno il ritratto del Lasso. Io ritengo che ciò che sta scritto sull'incisione che il Lasso avesse allora 61 anni, sia falso; ciò in riguardo alla vecchiaia di Orlando ed alla sua vacillante salute. Il ritratto ci mostra il maestro con la testa quasi completamente calva: solo sotto le tempie presentansi fine ciocche di bianchi capelli. Il volto è, se è possibile, anche più finamente modellato, per le fatiche della vita; sul petto disegnasi più prominente innanzi la pesante collana.

In questo ultimo tratto di sua vita, sembra che al maestro sia stato ancora concesso di potere attendere a lungo lavoro. Imperocchè. pochi giorni prima di sua morte, l'otto ed il ventiquattro di maggio. egli regala il mondo di due grandi opere ancora, le « Cantiones sacrae » a sei voci e le « Lagrime di S. Pietro », dedicate a papa Clemente VIII. Nelle prime egli canta:

Musica Dei donum optimi, trahit homines, trahit Deos .....

Il 14 giugno del 1594, data accertata sicuramente da molto tempo, Orlando di Lasso chiudeva gli occhi alla vita. Egli fu sepolto nel cimitero dei Francescani; la famiglia, nel 1595, gli faceva erigere una pietra sepolcrale che conservasi ancora oggigiorno nel giardino del Regio Museo Nazionale. La vedova del maestro seguiva il suo sposo sei anni dopo (5 giugno 1600); i figli maggiori appartennero fino al termine di loro vita alla Cappella di corte: Ferdinando, maestro di cappella dal 1602, moriva il 1609, Rodolfo, componista ed organista, il 1626.

II.

La descrizione della vita d'un artista, anche se essa siasi potuta porre insieme raccogliendola da frammenti di piccole notizie a noi, più o meno casualmente giunte, è un fumo, è un vôto suono, se non trova la sua eco nello studio delle opere di lui.

Il Lasso significa col Palestrina la chiusura di quel grande periodo della storia della musica, che nutrito dalla scuola artistica inglese (imperocchè, per quanto ciò possa essere il contrario del moderno apprezzamento delle attitudini musicali del popolo inglese, noi troviamo in Inghilterra gli inizii della musica polifonica) e dall'arte musicale francese, fino dai giorni di Gilles Binchois si svolse nelle diverse scuole dell'Olanda. — Nel punto medio di questo svolgimento, quale degnissimo precursore del Lasso e del Palestrina, sta Josquin de Près, cinto da una pomposa schiera di scolari mediati ed immediati, i quali preparano l'ultima via fino al Lasso, ed anzi, come Clemens non Papa, giungono in immediata vicinanza di lui.

Ad ogni anima sensibile è dato l'intendere l'intima potenza creativa di questi artisti; il penetrare però le loro creazioni presentasi difficile per il sentimento musicale moderno.

Gli essenziali fattori di questo nostro moderno sentimento musicale sono totalmente diversi da quelli degli antichi. — La nostra tonalità consiste nei modi « Maggiore » e « Minore »; quella degli antichi nelle *tonalità chiesastiche*, nella serie dei toni, i quali ci lasciano lungamente insoddisfatti, finchè noi non ci siamo abituati a vivere interamente in essi; imperocchè la tutta affatto speciale espressione di ciascuno di loro ci sfugge, e così pure la singolare caratteristica che acquistano le melodie inquadrate in tali tonalità. — La nostra maniera di comprendere un sistema di tonalità è, per così dire, *verticale*, fondata sull'affinità dei toni e degli accordi; quella degli antichi è *orizzontale*, in cui ogni voce conserva la sua individualità, e che si fonda sopra una polifonìa risultante appunto da queste voci, ciascuna in sè stessa indipendente, e liberamente avvicendantesi con le altre; è questo un principio le cui conseguenze, in vero, come apparrà in seguito, si raddolciscono al tempo del Lasso, ma che come tale si fa valere vivamente anche nel tempo appresso.

Se noi udiamo la musica degli antichi maestri, secondo la nostra

abituale maniera, in cui una voce è melodicamente privilegiata sulle altre, invece di dare ascolto ad un canto, pieno di slancio, in cui ogni voce ha però un ugual valore, noi ci basiamo certamente sopra un falso criterio, cosicchè tal musica ci riesce monotona e ci stupiamo de' suoi singolari aspetti e delle sue maniere di terminare.

Josquin e molti degli artisti che gli furono contemporanei e che gli succedettero, vissero alcun tempo in Italia; Josquin, come è dimostrato, soggiornò in Roma ed in Firenze nell'ultimo quarto del XV secolo. Che voglia dir ciò, è chiaro a tutti. La Firenze di Lorenzo il Magnifico era appunto la principale sede ove s'iniziò il Rinascimento ed il centro della universale vita intellettuale. — Di questo tempo, noi congetturiamo siano fiorite in Italia eziandio musicali esercitazioni e canti unisoni, con accompagnamento di liuto; quali ufficiali rappresentanti della cultura artistica dimostransi però gli Olandesi. Si può domandare certo con maraviglia, come mai l'Italia in un tempo così incredibilmente ferace di creazioni, per soddisfare le sue principali esigenze musicali sia ricorsa ad una maniera di arte straniera, che rispecchia bensì lo spirito del Rinascimento nell'individuale configurazione delle singole voci, ma che lo rinnega col valore assolutamente uguale che dà a queste voci appunto (imperocchè anche il « Tenore », la così detta *voce principale* dell'antica composizione, non è la *voce principale*, come oggigiorno la intendiamo): nè è da pensarci alle parti medioevali integranti di questa melodia, le quali, secondo le norme della storica evoluzione, dovevano venir conservate.

In ulteriore progresso di tempo anche lo spirito del Rinascimento ci si schiude in vere produzioni musicali, dettate secondo le regole dell'arte. Da canzoni italiane profane che di questo tempo (verso il 1500) ci rimangono, si riconoscono tentativi di trapasso nella maniera olandese di quelle canzoni da liuto, originariamente omofone e simmetriche, che furono propriamente la musica di società dei primi tempi del Rinascimento. — Tale elemento, vale a dire *Frottole*, *Giustiniane*, *Odi*, etc., si riuniscono ora insieme in quella pura espressione della maniera olandese, che qualitativamente e quantitativamente fu in Italia in modo straordinario coltivata; nel « *Madrigale* ».

Precisamente come nell'unione di due correnti, è possibile qui per tempo abbastanza lungo, distinguere la duplicità degli elementi che

si uniscono. — Il Madrigale primitivo ha una forma in cui è vivamente impresso, da un lato, il carattere essenzialmente omofono, simmetrico, trasparente dell'elemento italiano, e dall'altro, quello dell'elemento olandese, essenzialmente polifonico. — Nel *Madrigale* dei tempi più a noi vicini, le correnti si sono in ugual misura penetrate, « cosicchè la fine tessitura delle vive voci mostrasi in lui unita al classico movimento della melodia italiana ed a quella chiarezza di esecuzione che lascia non solo agire ciascuna voce » ma che con maggior facilità accorda il tono all'espressione della parola. — Le ultime « *Frottole* » che conosciamo sono del 1531; i primi « Madrigali » del 1533, come può dimostrarsi. — Nel 1537 comparisce pure un genere di composizione che ha molto di comune con la « Frottola », ma che dura a lato del « Madrigale »; la « Villanella ». — Il rapporto tra la « Villanella » e la « Frottola » non è ancora del tutto reso chiaro. — Per quanto fino ad ora è dato vedere, di due generi di « Villanelle », la più artistica, quella cioè che non era a tre voci, servì al compositore, nello scomparire della « Frottola », a conservare genuini gli elementi della simmetria e della omofonia, apparentemente senza chiara origine ma propriamente italiani; per quanto era possibile una composizione artistica fuori di quella olandese. — Questa « Villanella » prende così il posto della « Frottola »; essa consta di una tecnica più chiara e ci tramanda la canzone del popolo invece di quella di società.

Pochi anni dopo la comparsa della « Villanella » anche il giovine Lasso viene in scena. Educato in una cantoria di Olanda, crescendo nella sua musicale cultura, sotto gli occhi di un rappresentante della più schietta scuola olandese, ed in quegli anni della vita che sono più facili all'impressione, gli ride d'ogni parte la piena cultura del Rinascimento.

È escluso ogni dubbio, che lo spirito di tale cultura non abbia posto potenti radici nell'animo di un giovinetto così intelligente ed impressionabile; per notare solamente un argomento esteriore, Battista d'Azzia, che ospitò Orlando in Napoli, trovavasi personalmente, come può dimostrarsi, in mezzo alla produzione artistica dell'epoca più florida del Rinascimento, essendo egli uno dei membri più illustri di un'accademia napoletana; l'intima occupazione di Orlando con le opere del Petrarca, idolo di quel tempo, e con la lirica petrarcheg-

giante del secolo (caratteri questi che egli ha comuni con i suoi contemporanei), la sua tendenza alle grottesche produzioni della poesia del Rinascimento, specialmente confacentisi al suo naturale, copia di lingue ed esercizio nella comedia estemporanea (nella *Maccheronica* e nella *Comedia dell'arte*), sono argomenti che dimostrano inoltre il seme della cultura del Rinascimento, che in Orlando era piovuto.

Il Lasso, nel ciclo dell'arte sua, trova anzitutto il « Madrigale », come l'unica forma in cui tradurre musicalmente le nuove impressioni. La scuola olandese soltanto non bastava a ciò. La « *Villanella* » sopperisce appunto alla mancanza. È egli adunque mirabil cosa che Orlando, dopo il suo soggiorno a Milano, durante il quale, le sue musicali esercitazioni portano esclusivamente l'impronta della scuola olandese, abbia fatto frequenti tentativi pure nel campo di questo piccolo genere di musica, e ciò massimamente a Napoli, paese ove sorse tal genere appunto, e dove egli da ogni lato sentivaselo risuonare all'orecchio; come può dimostrarsi dal testo delle « *Villanelle* », scritto nel dialetto napoletano?

L'esercizio in questo nuovo genere musicale fu per il Lasso una eccellente preparazione per la composizione del « *Madrigale* », e lo rese atto a penetrarne con chiarezza lo svolgimento. — Se, per esempio, di quel tempo, Barrè e Gero, quali rappresentanti dell'indirizzo italiano nel giovine « Madrigale », designano con tal nome composizioni, in cui campeggiano in prima linea omofonia e simmetria, Orlando riduce tutte le composizioni di questo stile al genere della « Villanella ». — Il « Madrigale » è per il Lasso una composizione musicale meno artistica e meno liberamente polifonica che per il Willaert, il principale rappresentante della scuola olandese nella composizione del giovine « Madrigale » (il Willaert ha pure composto « Villanelle » ma senza averne profitto per la composizione del « Madrigale »; ciò almeno, per quanto si è fino ad ora potuto conoscere); il Lasso però considera il « Madrigale » quale un genere di musica più severamente ed organicamente contrappuntistico, di quello che lo considerano il Barrè ed il Gero. — Di tal guisa, l'intima conformazione dei due fattori del « Madrigale » appare in Orlando compiuta: noi ce ne possiamo persuadere dalla raccolta delle sue composizioni in data 1555, in cui si contengono e « Madrigali » e « Villanelle ».

Il « Madrigale » esercitò un'influenza profonda nelle composizioni del Lasso. Questo genere di musica è preferibilmente trattato nei lavori del maestro appartenenti ai primi dieci anni da che egli erasi fatto conoscere come componista. — Tuttavia, per quanto appaja ciò singolare, il Lasso non riuscì il più eccellente compositore di « Madrigali » del suo secolo. — L'importanza maggiore del « Madrigale » nelle composizioni di Orlando sta in ciò, che egli ne introdusse i principî pure in altre forme di composizione, e specialmente nel « Mottetto »; l'alterazione della scala diatonica in cromatica, venuta in uso e che trovasi il più spesso nella composizione del « Madrigale », il Lasso introdusse pure, e forse per il primo, nel « Mottetto », ma ne usò tuttavia con molto gusto e con parsimonia, come può vedersi nell'intera raccolta delle sue composizioni. — Imperocchè, se il Lasso sapeva eccellentemente valersi dei nuovi mezzi artistici (cosa che i suoi contemporanei ammirano e riconoscono), nell'essenziale il Lasso calcava le vecchie teorie. Nel « Mottetto » « Timor und tremor » appare l'impiego di scale cromatiche; di tale « Mottetto » così parla il maestro scherzando, in una lettera, in data 11 marzo 1578, diretta al duca Guglielmo V: « *s'intende anco che quatro fiaschi di semitoni per be quadro, sono stati fatti colonellj Di timor et tremor, del lasso* ».

L'evoluzione musicale del Lasso, fin dal principio, non parve esentarsi da un certo qual tributo alla composizione del grande « Mottetto »; essenzialmente, alla composizione da chiesa. — Nella primavera del Rinascimento, la quale lui pure riempiva, spiccava chiaramente innanzi al Lasso, e ciò fino dal tempo del suo soggiorno in Napoli ed in Anversa, quello che ebbe più tardi ad influire così grandemente sopra di lui: lo spirito della Controriforma. Tale spirito non riuscì allora ad influire con forza sulle composizioni di Orlando; l'evoluzione musicale di lui compivasi piuttosto, anche nel tempo susseguente; e in Anversa e nei primi anni del suo soggiorno in Baviera, in un senso preponderantemente gaio e mondano.

Con la « Villanella » ed il « Madrigale » coltivava Orlando assiduamente anche la canzone profana della sua lingua materna; la « *Chanson* ».

Alcune speciali qualità erano, più o meno energicamente, impresse nello sviluppo di questa forma; e ciò prima ancora di Josquin.

Con questo insigne maestro e dopo di lui, si possono distinguere due stili di canzone, dei quali il più caratteristico tende a guadagnare in grazia, leggerezza e spirito, ed — in soggetti di genere patetico — ad un'effusione di sentimento tutt'affatto singolare, rattenuta nella finezza della forma.

Nell'ulteriore sviluppo di questo ramo speciale i Francesi introducono pure il loro gallico naturale, vi mescolano con impetuosa produzione elementi madrigaleschi, perdono nelle salacità alcunchè della nobiltà della tecnica, ma segnalansi in fine in tale processo con una forma nuova, fina o vivace. — Ed ora noi vediamo il Lasso a seguire i canzonisti francesi; pur tuttavia con riserbo. — Come il Jannequin, egli trasporta madrigalismi ed anche la forma della « Villanella » nella canzonetta francese; non avviene però mai che ne segua perciò fiacchezza nel contrappunto. — Così il maestro ci presenta nella sua « Canzone » una forma d'una tessitura finissima, chiara e gioconda, spesso, con geniale ed artistico intreccio di melismi organicamente sviluppati; non vi ha poi uguale esempio nella storia della musica anteriore al Lasso dell'efficacia con cui questi melismi, nella schietta brevità del testo, fino alla fine si manifestano.

Più tardi, pagando egli pure tributo al « genius loci », Orlando si dedicò alla *canzonetta tedesca*, spogliandola però, come abbiamo sopra accennato, della forma tradizionale a quattro voci, che, aveva nel maggior numero delle rispettive varietà in cui veniva distinta. — Nella mescolanza del carattere del nostro olandese, l'elemento germanico era quello che più sovrabbondantemente era sviluppato; profondità, chiarezza, forza erano a piena disposizione del maestro: a lui manca però quella che era appunto la più bella caratteristica della vecchia « canzonetta tedesca », quell'intimo, tenero, malinconico, segreto sentimento, *la dolce luce crepuscolare.*

Per la « *canzonetta tedesca* », intesa nel suo complesso, Orlando era d'una natura troppo cosmopolitica, d'una indole troppo raffinata, per dirla secondo il significato migliore della parola; tuttavia, anche in questo genere, il Lasso ci ha lasciato delle vere e proprie perle. — Ma, quello che per la « canzone » era un vantaggio, qui fu un difetto.

Nella storia dell'arte il processo artistico di G. F. Händel è inau-

dito. Dopo una lunga vita, ricca in sommo grado di produzioni, il maestro raggiunge finalmente quel campo in cui doveva compiere le sue opere più grandi ed immortali; ma ciò che egli aveva prima creato, non va perduto; anzi è di sommo vantaggio. Il processo artistico del Lasso presenta alcune analogie con quello di G. F. Händel; solo che la trasformazione avviene nel Lasso assai prima.

Rispetto alla riforma, il padre del duca Alberto V di Baviera erasi fissato in un terreno interamente cattolico. Alberto V, nella sua politica ecclesiastica, non calca dapprincipio le orme del suo predecessore. La posizione di lui di fronte alle questioni del suo tempo, nei primi dieci anni del suo governo, è piuttosto vacillante ed incerta. Di questo tempo, il Lasso venne a Monaco. Ma a poco a poco si esercitò sul duca l'influenza dei Gesuiti, che dal 1555 avevano posto durevole resistenza in Monaco; un'ambascieria del nunzio Ormonetti, venuta in Monaco con una lettera autentica di Pio IV, un convegno dell'imperatore coi tre vescovi elettori, avvenuto in Vienna, l'attitudine in fine presa dalla nobiltà protestante, tutto ciò mutò la politica di Alberto in una sempre più accentuata ed energica opposizione contro il protestantismo.

Devozione senza ritegno verso la casa ducale, e l'intima impressione che sopra il Lasso esercitavano i dogmi del rinato cattolicismo, definitivamente fissati nel Concilio di Trento, diressero la forza creativa di Orlando a preferenza in servigio della Chiesa.

L'autore non condivide l'opinione dell'indimenticabile Spitta che cioè, anche in Baviera, si attribuì all'arte de' suoni unicamente un interesse estetico e che l'opera del Lasso, anche se non fossero avvenuti una Contro-riforma ed il Concilio di Trento, sarebbe rimasta essenzialmente la medesima. Lo stesso Lasso, in molte prefazioni delle sue opere, attribuisce alla musica con l'importanza artistica anche quella religiosa; ed il duca Guglielmo V dichiara nel 1582 a quelli che reclamavano una nuova riduzione della cantoria che « sölhe cantorej, wie angedeutet, fürnemblich den gottesdienst in vhil weg (en befhördern thuett » (essere manifesto che la cantoria promuove principalmente il culto divino).

A chiaramente dimostrare il graduale mutamento che il nuovo stato di cose cagionò nel Lasso, basti una statistica dei suoi lavori. In 10 opere complete venute in luce prima del 1564 (1555-64) se

ne trovano 7 profane, 2 religiose ed una di carattere misto che comprende 187 lavori: di questi, 141 sono profani e solo 47 religiosi; aggiungansi ancora alcune « Messe » manoscritte e « Salmi penitenziali ». Dopo il 1654, le proporzioni si mutano (a ciò dimostrare basti uno sguardo al prospetto delle opere di Orlando fatto dall' Eitner); le composizioni profane sono sempre numerose, ma la « musica sacra » è preponderante.

Ora il Lasso dimostravasi quel grande compositore da chiesa, quale il mondo lo riconosce. Ma nel cresciuto numero delle sue opere religiose egli reca tuttavia il suo profano passato; egli reca la tecnica del « Madrigale », (andiamo pure più al fondo), egli reca l'uomo di carne ed ossa, il figliuolo del Rinascimento, il quale conosce il bene ed il male, e cammina con ambo i piedi calcando la terra. Questo figliuolo dell'uomo distacca ora tutti i suoi sensi dalle cose di questo mondo, chiede, gridando, aiuto e grazie al suo Dio, gli parla con accenti di un sentimento che è aumentato, — ma non può però spogliarsi di sua umana natura. — I « Salmi penitenziali » (1559-60) sono forse il primo indizio del compiersi di questo interno rivolgimento. I contemporanei pregiavano in essi specialmente il padroneggiamento ed il profitto ricavato da una lingua musicale che completamente esauriva il contenuto del testo, che presentava le cose, come una vivente azione, all'anima dell'uditore; il padroneggiamento ed il profitto insomma, della *musica quale espressione*, detta allora « musica riservata ».

Questo anelare verso la Suprema Potenza di una creatura che vive, opera, pecca e vince (quale si sente nelle opere religiose del Lasso), in confronto coi suoni, privi di tutto ciò che sa di terreno, nei quali il grande Prenestino fa parlare non uomini ma angeli, costituisce la fondamentale differenza fra il Lasso ed il Palestrina.

Si è fondata l' arte tutta propria di quest' ultimo maestro nel « Canto Gregoriano » in cui radicasi il suo « Melos »; ciò è sicuramente vero, in quanto che nessun altro artista ha, com'egli ha fatto, così metodicamente lavorato a fondo le antiche melodie. Quantunque, come fedele discepolo della sua scuola il Lasso sia un diligente lavoratore del « Canto Gregoriano », rimane tuttavia in questo campo, quantitativamente e qualitativamente molto distante dal Palestrina. — La libertà rende grande il Lasso. — Così anche la « Messa »,

in cui gli antichi componisti riponevano la prova più importante di valore, non è il campo per eccellenza del Lasso: benchè egli, anche qui, abbia fatto splendide creazioni. *Tal campo è piuttosto il « Mottetto »*. — Io non indugio a proclamare il Lasso quale il più grande compositore di « Motetti », di ogni tempo.

Nelle opere più mature, di questo genere, il Lasso è tutto intero; tutto è come un anelare all'espressione, al sollievo di un petto rigonfio; è una forte natura, piena d'un fuoco che la consuma, e che, per comunicarsi, sprigiona dalle più fonde sedi del cuore gli accenti, che lancia lontano, nell'al di là, alla Essenza Suprema.....

Tre potenze abbiamo noi essenzialmente vedute in azione nel Lasso. Lo spirito proprio dell'arte olandese, del Rinascimento e della Controriforma. Con altra forza queste stesse agiscono nell'italiano Palestrina. In ciò consiste però il meraviglioso giuoco di natura, che in giorni specialmente benedetti, nel punto culminante dello svolgimento d'una cultura, « in due diverse individualità se ne manifesta lo sforzo supremo; sembra pure che la natura voglia servirsi di questa duplicità, per mantenere certe speciali antitesi della creazione artistica, le quali sono così vecchie quanto la creazione artistica medesima ».

Monaco (Baviera).

Dr Adolf Sandberger.

Arte contemporanea

LE SENS ET L'EXPRESSION DE LA MUSIQUE PURE

Si la musique est une belle chose, c'est aussi, pour peu qu'on y songe, une chose bien étrange. Plastique ou littéraire, l'œuvre d'art tient toujours d'assez près à la réalité. Poèmes, drames, romans, quelque soit leur école, ne font que composer sur des thèmes connus: incidents de pensée ou de vie, types de caractère, sites, milieux humains, tous ces éléments sont puisés directement dans la nature; l'art se restreint à les choisir, à les colorer d'émotion, à les harmoniser pour un effet d'ensemble. Les contes d'Hoffmann, ou d'Edgar Poë sont des impossibilités, il est vrai (1), mais construites avec les matériaux de possibilités. Une littérature qui dépasserait ces limites serait la divagation d'un fou.

De même, sur les mille et quelques tableaux d'une Exposition de peinture, on n'en trouverait pas un, fût-il allégorique ou symbolique à l'outrance, qui nous montre autre chose que des êtres, ou parties d'êtres existant déjà au dehors. Un *Centaure* n'existe pas; mais un torse, une tête humaine existent; existent aussi des jambes, une croupe chevalines. Rien ne répond, sur la planète, aux anges si délicieusement empennés de Botticelli, mais il y avait en ce temps-là,

(1) J'en excepte certains, par exemple « Mademoiselle de Scudéry ».

à Florence, de jolis visages d'éphèbes, et partout se laissent voir de duveteux plumages d'oiseaux (1).

Reste l'Architecture. Ici le convenu s'étend: un pilier de cathédrale est déjà si loin du tronc d'arbre, qu'il copierait, d'après Châteaubriand. Avec la Sculpture, le *réel* se dépouillait, déjà, de son vêtement de couleur; la vie, littéralement, se pétrifiait... La cristallisation s'accentue dans l'Art monumental; la nature, libre et serpentine, s'y géométrise. Dans les nervures, les ogives, les trèfles et les roses, on ne la reconnaît plus, on la soupçonne. L'édifice est un très grand pas du réel au fictif, du concret à l'abstrait. Encore sa destination manifeste en la nef, les collatéraux, les portails, les baies, les galeries, les clochers, les arcs-boutants, les gargouilles, — rattache-t-elle notre pensée à tout un ordre de faits connus, pratiques, *nécessaires*. Mais si la Chorégraphie — ou la Mimique, qui garde la vie, le mouvement, le geste immédiat, est l'Art le plus *nature*, — l'Architecture, immobile, mais point fruste comme la montagne (2), avec sa flore schématique, sa structure idéalisée de vaisseau, serait l'Art *le plus art*. — Sur cette voie, elle est encore dépassée par la Musique.

Quand on aura cité la chromatique du vent, la mélopée des flots, le murmure des pins, les vocalises d'oiseaux chanteurs, en dehors de l'homme, — et, dans l'homme même, le langage ému, passionné, modulant, — toutes les sources de l'Art musical, surtout symphonique, seront vite épuisées... Une fugue de Bach, une sonate de Beethoven, même une tyrolienne, une *csarda* tzigane, sont des innovations à peu près absolues, d'authentiques produits de fabrique humaine. De plus, ces formes d'art sont *désintéressées*, au sens absolu. Tandis que la cathédrale, si haute en esprit comme en œuvre, n'en sert pas

---

(1) Quelques artistes très modernes ont fait des essais, plus ou moins heureux, de ce que j'appellerais la peinture — ou littérature — *insignificative*..... je ne dis pas « insignifiante ». J'ai vu des panneaux (non décoratifs) où la couleur était mise en *touches*, pour elle seule; j'ai lu des pages où les mots étaient *orchestrés* en suites éloquentes, avec un *minimum* d'idée.

(2) Quand l'architecte *piquète* et *vermicule* la pierre, que le sculpteur laisse « en épargne » le marbre autour d'un haut-relief, ou sous un buste (ainsi fait Rodin), ils se rapprochent des poètes, et des peintres que je baptise *insignificatifs:* ils font dériver l'art concret vers l'Abstrait; ils anticipent sur la Musique.

moins un culte extérieur, matériel, — que le tableau, souvent, fait fonction de *décor*, et remplace une figure, un site absents, — tandis qu'une fable enferme sa « morale », un discours, son but religieux, social, juridique, — une symphonie demeure la chose du monde la plus inutile..... Voilà pourquoi, sans doute, c'est la chose la plus belle qui soit au monde.

***

Et c'est justement cette idéalité de la Musique qui, faisant son excellence, fait, dans le même temps, son mystère. Certes, en la *Joconde*, ou la *Ronde de nuit*, dans la nef d'Amiens, la « Divine Comédie », des problèmes profonds se dérobent sous la surface claire et pourtant opaque du génie. Une métaphore accuse l'idée, comme une nervure, l'arête vive, comme un rinceau, la marge, comme un *glacis*, la transparence d'une « touche »; et cependant ces signes de fonctions connues nous laissent tout rêveurs..... Mais ici la part de rêve est bornée: l'idiome en lequel Dante nous émerveille est celui qui s'entend sur le *Corso* de Rome. — Charmant sphinx, par ses yeux qui disent grâce et malice, la *Mona Lisa* fut une dame quelconque posant devant Vinci. Notre cathédrale picarde est un toit sublime, mais un toit. En tous ces miracles esthétiques, il y a problème sur la forme plutôt que sur le fond. Ce fond, il nous est familier, dans la maison qui nous abrite, les visages qui nous sourient, les entretiens journaliers où l'on met toujours quelque goût.

Rien, à peu près, de cet *atavisme* en la Musique. Déjà, suivante respectueuse du Drame, de la Poésie, nous la voyons s'émanciper par l'accompagnement, par l' « orchestre ». Telle mélopée récitative, évoluant sur quelques notes, nous change peu de la parole. Mais les arabesques, imprescriptibles autant qu'intraduisibles, dont le compositeur l'enveloppe, lui font une atmosphère voilée, énigmatique. A fortiori la Musique pure, existant « par soi et pour soi », sans drame pour la guider, sans paroles ni titre pour en orienter l'expression, reste quelque chose d'admirablement mystérieux, et qui, fort délicieusement, nous intrigue.

Les scholiastes de Beethoven se sont piqués d'honneur à nous fournir la clef de ses sonates, de ses symphonies. Beaucoup de ces

interprétations sont ridicules; quelques-unes restent acceptables. Mais ceci nous importe peu: lors même que le maître aurait eu tel penser précis en écrivant telle page, la musique de cette page demeure, pour nous, vierge de toute intention spéciale. L'idée, purement directrice, n'a fait qu'orienter le sentiment, et c'est la trace d'un *sentiment* qu'est, en définitive, le discours musical. — D'un sentiment... c'est dire trop; d'un *état d'âme*, — serait mieux. Aussi complexe qu'on voudra, admettant toutes nuances, un « état d'âme » n'est guère plus apte à rappeler la circonstance qui l'a provoqué, que les ondes en remous créées par un sillage à retracer la forme, et le gabarit du navire.

Il y a donc, il subsiste en toute musique un mystère, — un problème, du moins: l'expression. Se contenter de dire: le thème de la « Sonate à Kreutzer » exprime *la tendresse chaste et juvénile*, — est enfantin. D'abord, prouvez-moi que le thème exprime, absolument, « la tendresse chaste et juvénile... ». Ensuite, précisez davantage le mérite du compositeur. Serait-il donc tout-entier dans la traduction d'un état mental? A ce compte, il n'y aurait pas à distinguer entre telle pièce de Musset et telle autre d'André Chénier, qui transcrivent toutes deux la même espèce d'émotion..... Mais comme l'intérêt, le mérite esthétiques gisent là dans le choix des mots, la structure des phrases, l'harmonie propre des images, il faut les chercher également, ici, dans le contraste d'intervalles, l'agencement des rythmes, l'opportunité des cadences.

Je ne voudrais pas, ici, qu'on me fît aller au-delà de ma pensée... La question est des plus complexes, et, malheureusement, chacun de ceux qui l'ont traitée s'est mis à un point de vue exclusif. Herbert Spencer voit dans la musique un produit d'évolution, l'idéalisation progressive et systématique de la parole: c'est le point de vue historique — aussi le *sentimental;* car d'un tronc primitif (le langage naturel) deux rameaux seraient issus, l'un utilitaire et feuillu, le style littéraire, l'autre, idéal, fleuri, la mélodie. Hanslick a pris le contrepied de cette opinion: dans une thèse passionnée très nette, il combat l'interprétation sentimentale des symphonies, et met tout leur mérite (quand elles en ont) dans la beauté des lignes, l'*eurythmie* des contours mélodiques. La comparaison de l'*arabesque* est célèbre.

Enfin M.r Combarieu, dans un livre récent, plaide pour la valeur

« intellectuelle » de notre Art. Il prétend que les mots le cèdent aux notes, pour la traduction des opérations de l'esprit: il fonde la théorie quelque peu hardie des « *jugements sonores* ». Sa conclusion serait que la Musique « est une sagesse plus haute encore que toute philosophie », en quoi il se rencontre avec une opinion de Beethoven. On verra comment ces diverses appréciations ne sont que des *éclats* de vérité. Et tout d'abord, posons la question à nouveau: demandons-nous « à quels *éléments psychiques*, en général, correspondent les éléments mélodiques, harmoniques ou métriques, pris chacun à part. Et par éléments psychiques, nous entendons toute espèce d'états d'âme, *sensations*, *représentations*, *conceptions*. Le tissu musical, avec sa *chaîne* et sa *trame*, doit probablement reproduire, en ses dispositions, l'entrelacs même de nos pensées, de nos « mouvements intérieurs ». Mais ce n'est, en définitive, qu'un intermédiaire graphique, sans valeur ni signification par lui-même: **trace d'un sentiment initial suggéré chez l'auteur, il devient, à son tour, le guide suggestif d'un sentiment homologue suggéré chez l'auditeur.** Tel un phonogramme, qui rend, tout automatique, les vibrations qu'il a reçues, dans l'ordre où il les a reçues, et selon le rythme imposé: il ne porte pas la pensée, il porte le *mouvement*, résultat et générateur de la pensée. Je n'imagine pas que Beethoven, plein de l'image séduisante de Juliette Guicciardini, en ait pu déposer l'empreinte sur les séries de triolets, et les accords plaqués de la XIVème sonate. Ce que je retrouve et déchiffre, en ces signes émouvants de soi, c'est le déroulement ample, énergique et mesuré d'une haute passion..., comme les vagues lentes et sombres d'une mer très profonde, à la fois majestueuse et triste. — Point là portrait de femme aimée, mais tableau d'amour inspiré par la femme.

Tous les arts, au fond, n'en sont-ils pas là? Tous, ils combinent des matériaux précis, pris au monde extérieur, à cette fin d'orienter notre âme en des directions générales. L'amour, la fureur, la pitié, la condescendance, l'ironie, chacune de ces passions a ses symboles écrits ou parlés, phonétiques ou plastiques; différant par l'origine, ils convergent au même but. Deux mains jointes, les genoux fléchis, un accent de voix insistant et câlin, disent prière; des sourcils froncés, une parole brève: menace; l'idée de concordance, et d'harmonieuse

conjonction se dégage à la fois d'une arcade ogivale, en Architecture, et d'un *mouvement convergent* en Musique. Il s'agit alors de savoir, en chaque forme d'art, quels sont les traits généraux d'expression, et quels sont les particuliers. — La Musique, qui nous occupe, est-elle un *langage?* — Mais quelle espèce de langage? Est-ce un *dessin*, une peinture? — Mais de quel genre?... Est-elle une *mimique*, une chorégraphie? — Et par quoi se distingue-t-elle de la Chorégraphie, de la Mimique pure et simple?

Tel est l'ordre que nous allons suivre, le fil qui nous doit guider en un dédale où tant s'égarent. Le mode d'expression propre à la Musique une fois dégagé, vous verrez par quelle méthode neuve, et certaine, on peut justifier ses *effets*, et déterminer sa valeur.

Un mot seulement, avant de commencer. — Le dilettante demandera, sans doute, pourquoi pareille enquête, et s'il ne suffit point de se laisser aller au charme..... Notre réponse sera courte. — L'homme est fait pour *comprendre* autant que pour *goûter;* il ne goûte d'ailleurs, qu'en proportion de ce qu'il comprend. Les initiés d'un art sont ses seuls enthousiastes; le plus beau chef-d'œuvre ne retient guères la foule. Berlioz, qui a le plus disséqué les symphonies de Beethoven, est celui qui les admirait le plus. Puis, ceux qui sont captivés par le beau, que la vulgarité, le faux goût blessent au plus profond, — n'auraient aucun recours pour justifier leur dieu, et confondre ses détracteurs, — pour éveiller, au moins, la torpeur des indifférents ?

La Musique est-elle un langage?
Quelle espèce de langage est-elle?

Avez-vous remarqué qu'on dit à la fois: « la *phrase* musicale », et les « *lignes* d'une mélodie »? La musique se voit donc, du même coup qu'elle s'entend. Par les signes, montant ou descendant sur la portée, elle parle naturellement aux yeux, dans l'espace, pendant que l'oreille, en fonction du temps, la saisit. Il y aura par conséquent, en musique comme en tout, des *visuels* et des *auditifs*. Pour ces derniers (école oratoire, ou poétique), la musique est bien un langage.

Or certaine communauté de termes entre l'art de Beethoven et celui de Pascal paraît, d'emblée, lui donner gain de cause. On blâme,

on loue l'œuvre symphonique à l'instar d'un discours, ou d'un poème: tel *Allegro* est obscur, ou bien étincelant de clarté; tel *Adagio* est peu significatif; tel autre est éloquent; ce *Scherzo* pétille d'esprit; ce *Finale* est très concluant..... Ces expressions d'exorde, de péroraison, d'épisode, de digression, passent du vocabulaire oratoire ou lyrique au vocabulaire musical. Ne dit-on point d'ailleurs: la « Grammaire musicale », la « Rhétorique musicale »? Ne parle-t-on pas, sur ce versant comme sur l'autre, de ponctuation, de syntaxe et de prosodie?

Serrant de près le parallèle, on dégage des analogies plus fines. En même temps, on démasque des lacunes; de nouveaux problèmes ressortent. De la masse des compositions, obscures ou célèbres, je retire des idylles, des élégies, des madrigaux, des pastorales, des prières, des méditations, des impromptus, des ballades, des légendes, des rhapsodies..... Je n'y trouve pas de roman, de comédie, de satire, de plaidoyer, point de fable, ni d'anecdote, point de conversation, de dissertation, de panégyrique.

Il est vrai que le *quatuor* ou le *trio* classique, et toute la musique de chambre, a pu, très justement, se comparer à l'entretien de gens d'esprit. Une question — le *motif* — est « proposée »: thème de développements infinis. La *thèse* appelle la contradiction, l'*antithèse:* le sujet, qui paraissait simple, se complique, se ramifie; des contre-sujets le nourrissent, des interruptions le morcèlent, des digressions le font dévier; des silences, ou des exclamations l'entrecoupent; la « motion », présentée brusquement, ou retardée d'ambages, est soulignée d'approbations, ou de murmures, de traits enthousiastes, ou bien ironiques..... La discussion, cependant, devient par degrés générale; elle tourne à la confusion, au tumulte. Par d'habiles circuits, toujours plus resserrés, l'interlocuteur principal ménage sa « rentrée »; de la mêlée des opinions, des points de vue divers, il dégage la formule typique, nette désormais de tout équivoque, indemne de toute restriction. Haydn, Mozart, Beethoven ont ces « mots de la fin », sur lesquels on part satisfait.

« La symphonie, dit Mr Elie Poirée (1), est comme une dissertation sur un sujet donné, sur un sentiment ». — J'ajouterai qu'à l'exemple

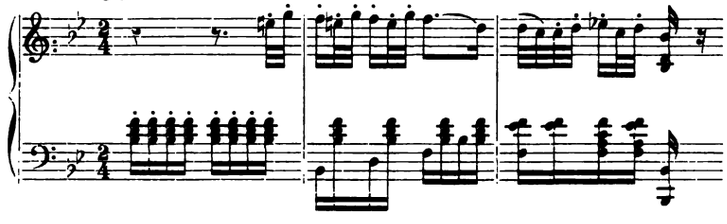
(1) *L'évolution de la Musique*, 1 vol. Fischbacher, 1884.

de la dissertation littéraire, celle-ci peut revêtir vingt aspects; elle peut être philosophique, historique, oratoire, etc..... Si, musicalement, le *panégyrique* n'existe pas en titre, il existe de fait. Quelle oraison funèbre que la « Symphonie héroïque » ! La musique de Beethoven ne décrit pas des *actes*, évidemment, — elle traduit la psychologie du héros, raconte sa vie par ses états d'âme. Et de ces élans si fiers, coupés de prostrations, cris d'orgueil alternant avec des soupirs d'impuissance, dont vibre tout le premier morceau, il ressort un tableau d'ensemble, supérieur à celui du peintre, car il peint les traits profonds, non les surfaces, — surpassant même, j'ose le dire, par le relief et la vie, la représentation toute abstraite de l'orateur.

Certaines pièces musicales ont l'allure de *plaidoyers*. Par l'accumulation, la gradation savante des valeurs, une sorte de *conglobation*, par le style carré, précis, symétrique, l'*Andante* de la « Symphonie en *ut majeur* » éveille en nous les sentiments d'un prétoire intéressé plutôt qu'ému, séduit par la logique plus que par la passion.

S'il est difficile de trouver, en musique, un équivalent au « roman », on peut reconnaître à tel *Allegretto*, qui chemine avec une sorte de grâce égale et nonchalante, les allures de nos vieux contes. Le plus suggestif, à cet égard, est celui de la 8ème Symphonie. Avec quel abandon, quel charme flâneur il débute!

(88 = ♪) *Scherzando.*

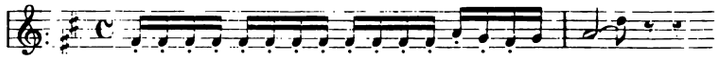


Des histoires de Scheerazade, ou de Perrault, il a bien, ce *Scherzando*, le tour désinvolte et galant; il a les naïves symétries d'idées, les alternances, les contrastes simplistes d'épouvante et de rassérènement; aussi les pauses questionneuses, les digressions, les réticences..... Et l'écoutant, j'évoque, malgré moi, l'image de quelque aïeule aux longues coiffes, entourée d'un cercle d'enfants, et rythmant sa légende d'un geste égal du fuseau.

*
* *

Après les *genres*, essayons le parallèle des *espèces*, c'est-à-dire des moyens, des procédés, des artifices de style. Ici s'ouvre un domaine à très peu près inexploré, — combien fécond! Je ne ferai que l'effleurer; le lecteur comprendra que chaque alinéa résume la matière d'un livre.

La **répétition** d'une note, ou d'un groupe de notes, — d'un fragment de motif, ou du motif entier, — d'un membre de phrase, ou de toute la phrase, — celle d'une période symphonique intégrale, connue sous le nom de *reprise;* celle aussi d'un *leit-motiv* qui passe au travers de l'orchestre, émerge ou s'éclipse en l'instrumentation..... Procédé le plus simple de tous, et commun à la fois au poète, au compositeur. La musique la moins littéraire a ses *refrains*, comme elle a ses *allitérations* et ses *rimes*. On conçoit que nous ne puisions pas nos exemples dans le même fond que notre érudit et vaillant collègue Alfred Ernst. Lui se consacre à cette thèse: la vérité d'expression dans la musique où l'expression est commandée; notre tâche est de préciser l'expression dans un genre où cette expression reste libre. Ainsi donnerons-nous comme assez caractéristique (en dehors de toute appréciation), le *fa* ♯ frappé *douze* fois de suite, et d'une mesure égale, en l'ouverture de *Sémiramis*.



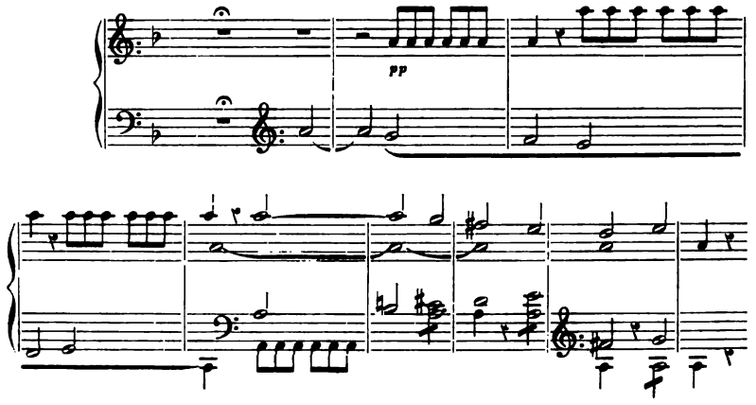
Comme cette manière de *trémolo mélodique* est répétée *4* fois par période (oscillant, il est vrai, de la médiante à la tonique, etc.), il s'ensuit que dans le cadre assez restreint de 8 mesures, le même élément rythmique sollicite notre attention 48 fois. ..... Cette monotonie voulue, au moins tolérable en musique, ne trouverait son pendant littéraire que dans certains poèmes très primitifs, ou de langue très primitive, à réduplication syllabique (1).

---

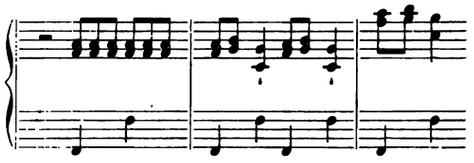
(1) Je citerai cependant, comme très caractéristique, à ce propos, ces vers d'Eschyle dans les *Perses:*

Ἦ ἢ ἢ ἢ, τρισκάλμοισιν,
Ἦ ἢ ἢ ἢ, βάρισιν ὀλόμενοι.
(Hélas! Hélas! nos vaisseaux
Hélas! Hélas! sont détruits!)

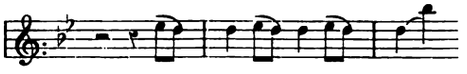
Le procédé se retrouve, au reste, en Beethoven, avec un caractère expressif très différent. C'est le passage canonique qui précède la dernière reprise, en l'*Allegro* de la 8ème Symphonie.



Le sextuple *la* du thème initial est repris, curieusement, à part, coupé du reste du motif, et, durant cinquante mesures, ce tronçon devient comme le jouet de vingt tonalités, qui se le passent de main en main, pour le jeter enfin en *ré*, puis en *fa*, où il reprend corps et nous restitue le thème intégral.



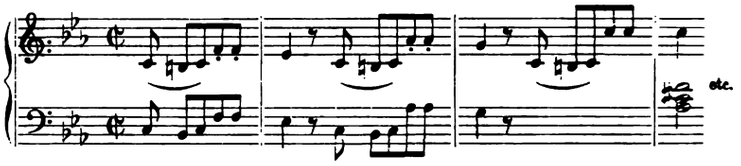
Après la répétition monosyllabique ou d'une note, je cite la répétition *polysyllabique*, ou d'un groupe de notes plus ou moins étendu. Soit le dessin si svelte et si léger par lequel Mozart ouvre la Symphonie en *sol mineur*.



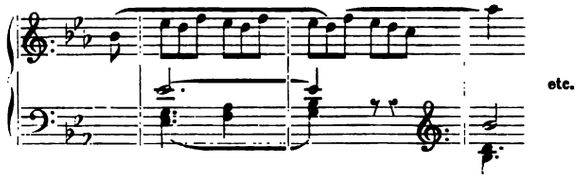
Ici, deux réduplications combinées: celle du *trait*, et celle, dans chaque trait, d'un de ses éléments syllabiques.

Le *presto* de la 5ème Sonate pour piano (op. 10 de Beethoven)

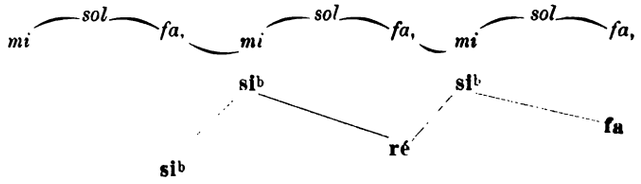
débute par un trait également triplé, mais plus complexe, et qui n'est intégralement répété que dans son premier membre, le second montant chaque fois d'une tierce.



Dans un autre cas, emprunté à la Sonate qui précède (en *mi bémol*), cette sorte de « triplet » mélodique se trouve heureusement varié par trois accords de soutien ascendants.



Le même effet se retrouve en l'« Allegretto scherzando » (Voir ci-dessus), avec un rythme, seulement, plus vif et plus varié. Remarquez ce contraste, encore, d'un chant *horizontal* avec la basse ascendante oblique.



A vrai dire, on ne trouve rien, dans le style littéraire proprement dit, qui réponde à ces idiotismes musicaux, à ces *musicalismes*. Mais on peut citer, comme intermédiaire aux deux langues, — l'émotive et la rationnelle, — beaucoup de refrains populaires. A la fois réduplicatifs et rythmés, ils achèvent, curieusement, l'idée contenue dans la strophe, par un jeu libre de syllabes, arrangées pour le seul effet sonore, pour l'*euphonie*. Par exemple:

« ton-ton — ton-taine — ton-ton,

ou

« Mironton, ton-ton — mirontaine »
(*Chanson de Malborough*).

ou:

tire-lire-lire, — tra-deri-dera — landerirette
tra-la-la — tarara-boum-dié....., etc. etc.

Ceux des rondes d'enfant, ou formules de jeu, ne sont pas non plus à dédaigner comme documents: on y saisit le langage en train d'échapper à l'idée pour en venir à l'expression purement phonétique, extérieure (1). Soit, parmi les plus répandues en France:

Une poule sur un mur
Qui picotait du pain dur.
Picoti, picota..... etc.

ou bien:

Pomm' de reinette et pomm' d'api,
Tapis, tapis rouge.....

ou encore, cette formule de jeu gasconne:

Mini, Tri*mini*, Claou, San*cète*, Pou*rrète*, *Chira*, *Chira*ou, Trei, Mel, Gatous, ...Tot esclatz !.....

extrêmement intéressante à étudier, avec son mélange de rimes, d'assonances, d'allitérations, ses cadences alternativement masculines et féminines, son contraste rythmé de consonnes douces et fortes, gutturales et dentales, enfin sa finale explosive.....

L'intérêt phonétique de cette amusette vocale, à dessein vide de toute idée, peut éclairer, déjà, la symphonie dans sa charpente. Il n'est pas, on sait, pour la Science, de petit fait..... On se demande parfois, laborieusement, comment s'engendra le genre symphonique. Ecoutez l'artisan qui, son couplet fini, le répète une fois *sans paroles*, en sifflant, ou vocalisant. Voilà les très humbles débuts de la fameuse *ritournelle;* « ritournelle » est fille de « refrain »; c'est un refrain d'orchestre.

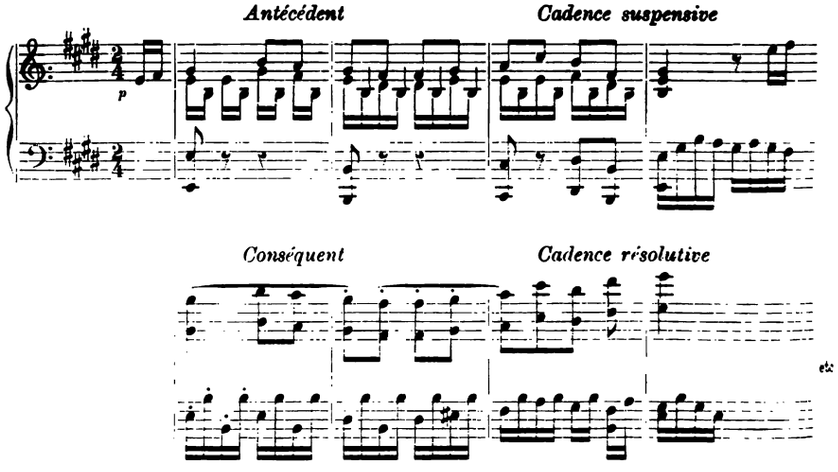
---

(1) On pourrait aussi bien dire « intérieure », car ces petites « orchestrations » de syllabes transcrivent, en somme, ce *résidu mental* que les mots n'ont su exprimer. Rapprochez de cela le juron, l'onomatopée concluante, et jusqu'au geste qui achève souvent si bien la pensée, qui dit « *le fond de la pensée* ».

*
* *

Mais, en ces divers exemples, le parallélisme du tour musical avec le littéraire reste encore indéterminé, par la raison que les syllabes, n'étant pas ici réparties sur des *mots*, qui les groupent rigoureusement suivant un sens logique, nul ne peut dire où commence telle partie du discours, et où elle se termine. Il n'y a, dans chaque membre de phrase mélodique, entre deux « ponctuations », que des limites *rythmiques, phonétiques*, et point de limites logiques.

Il n'en est plus de même si l'on embrasse le cycle de *deux* membres de phrase. Identiques l'un a l'autre, ils se peuvent, alors, comparer à la répétition d'une même formule littéraire. Dans la grande majorité des phrases mélodiques classiques, le début du *conséquent* est une pure redite du début de l'*antécédent*. Et pour qui serait tenté d'y voir une pauvreté, je rappelle le thème exquis du *rondo* qui conclut la 27ème Sonate (en *mi mineur*).



On peut prendre ceci pour type d'un chant à la fois parfait de forme et profondément expressif par le fond. La *carrure* de la phrase ne nuit pas plus ici au don de grâce charmeresse, que l'impeccable symétrie des yeux, des sourcils, de tous les traits, dans la *Beatrix Cenci*, du Guide, ou la quadrature exacte des murs en ce délicieux édicule qu'on appelle la *Maison Carrée* à Nîmes.

La Musique prise comme langage, on se demande quelle est la signification logique, et la valeur de cette structure symétrique, et si elle a son correspondant dans la Littérature. Il faut s'aviser, en effet, que ce genre de *coupe* nous paraît aussi naturel, et raisonnable qu'il le fut au compositeur; d'où la certitude qu'il se cache là, sous l'apparente fantaisie, la nécessité d'une loi psychique.

Deux vers de Malherbe, qui me tombent sous la main, jettent déjà quelque lumière.

C'est Dieu qui nous fait vivre,
*C'est Dieu qu'*il faut aimer.

Nul ne jugera cette répétition oiseuse, assurément: elle donne à la fois de la vigueur, et de la franchise à l'idée. C'est une superfétation, mais admirable; Racine, entre autres génies, en est plein.

Faut-il que mes soupirs vous demandent sa vie?
*Faut-il qu'*en sa faveur j'embrasse vos genoux?
Andromaque.

Et plus loin:

Dois-je les *oublier*, s'il ne s'en souvient plus?
Dois-je oublier Hector, privé de funérailles?
. . . . . .
Dois-je oublier.....

Et les fameuses imprécations de Camille dans les *Horaces* de Corneille; et l'énumération de Petit-Jean dans les *Plaideurs* (« Quand je vois ») — toutes *allitérations de vers* que les rhétoriciens ont réunies sous la dénomination d'*anaphore*.

La littérature primitive allait plus loin dans l'analyse. Voyez les psaumes, les litanies, toute la liturgie catholique: dans le *Gloria*, par exemple.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis,
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

Mais revenons à notre premier exemple, aux deux vers de Malherbe:

C'est Dieu qui nous fait vivre,
C'est Dieu qu'il faut aimer.

L'analogie de forme entre musique et poésie ressort des termes soulignés. L'*antécédent*, c'est « la bonté de Dieu », — le *conséquent*, « son droit à notre amour ». Et comme au discours mélodique, ces deux termes connexes ont leur début pareil: ils « riment en avant ».

On pourrait les relier plus strictement, en faisant le sacrifice d'un des membres jumeaux, écrire, je suppose:

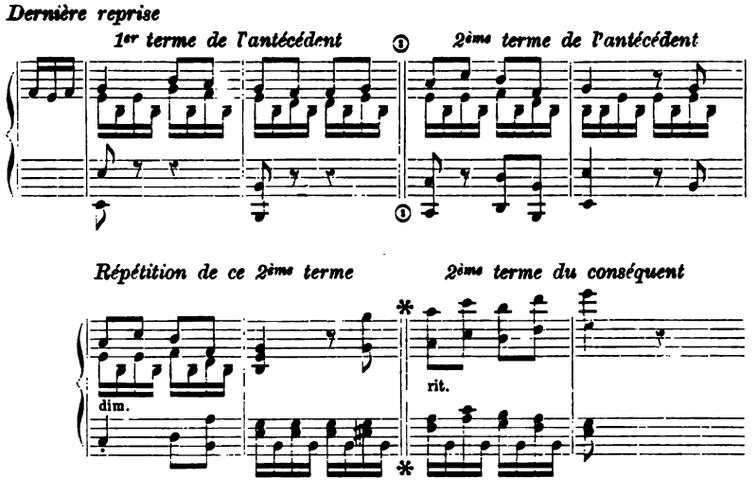
Dieu, qui nous donne vie, doit avoir notre amour

ou bien:

Il faut aimer le Dieu qui nous fait vivre.

C'est plus synthétique, et savant; mais est-ce plus joli, plus esthétique? Je constate en tout cas, qu'avant l'évolution wagnérienne, le style musical, comparé au style oratoire ou poétique, en était demeuré au stade *analytique*, lequel implique nécessairement répétitions et symétrie. La linguistique a noté la tendance, de plus en plus accentuée, du langage à la *fusion:* c'est la loi des organismes vivants, aux segments d'abord homonomes, qui se soudent ensuite par groupes, et se différencient de plus en plus: le *nom* ne revient plus deux fois de suite en personne; il se fait représenter par son lieutenant, le pronom; un même adjectif sert à qualifier toute une série de substantifs; des mots courants comme *indemne*, *réceptivité*, *schématique*, *atavisme*, témoignent que le règne de la périphrase finit, que celui de la réticence débute. Ces mots sont semblables aux mets « analeptiques », ils renferment, sous un faible poids, beaucoup d'aliment..... Enfin et surtout, deux propositions dépendantes l'une de l'autre se fondent en une seule proposition; elles descendent au rang de purs « membres de phrase ». Le lien qui les unit est la copule *que*, ou les conjonctions *si*, *lorsque*, *tant que*, *parce que*, *malgré que*..... La « conjonction..... » pont jeté sur le lac, qui nous épargne le souci de longer, alternativement, les deux rives, de faire le tour de l'idée.

Cette tendance abréviative, au reste, on la retrouve en la musique, — et dans ce même *rondo* que je citais pour la symétrie de son thème. Celui-ci, vers la fin, comme las de tant d'avatars successifs, reparaît une dernière fois, allégé du début de son conséquent.



On voit que, par compensation, le second terme de l'antécédent est répété. Quoiqu'il en soit, son *premier terme* commande à lui seul, ici, les deux termes finaux, qui se soudent.

Transcrit en poésie, le tour est le suivant:

Au lieu de:

C'est Dieu qui nous fait vivre,
*C'est Dieu qu'*il faut aimer,

il viendrait:

C'est Dieu { qui nous fait vivre,
bis
qu'il faut aimer.

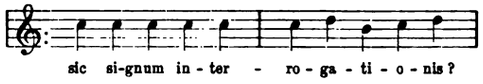
Toute littérature peut être analysée à ce point de vue, très nouveau: sa communauté de syntaxe avec la musique symphonique. Qu'on laisse le texte comme il est, ou qu'on le réduise au tour élémentaire, analyste, — qu'on le « déshabille à la sauvage », — toujours on trouvera soit l'*identité* dans les termes, soit une *analogie* plus ou moins accusée; masquée, dans le style savant, par la fusion, l'élimination, la soudure, tous les procédés de synthèse, cette « gémination oratoire » subsiste encore très souvent, même en prose (1); par sa logique ici patente et manifeste, elle justifie le

(1) « *Nulle* terre, *nulle* culture, — dit Bossuet en parlant du désert; — une sècheresse effroyable; *nul* pain *qu'il ne lui faille* envoyer du Ciel; *nul* rafraî-

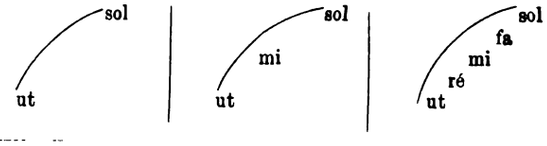
tour correspondant en mélodie, où cette logique est voilée, latente, et seulement pressentie. L'esprit, comme dupé d'oreille, ne la reconnaît pas, sous ses beaux habits de musique; il la veut pourtant, la réclame, s'étonne quand elle n'y est point. Quel magicien que le symphoniste, pour nous émouvoir sans sujet, et suffire à nous contenter avec l'ombre de la raison!

***

Cette remarque, que l'*antécédent* et le *conséquent* se ressemblent à leur début, — en appelle une autre, contraire, à savoir qu'ils diffèrent à leur terminaison. La cadence du premier est, presque constamment, *suspensive*, la cadence du second, — généralement *résolutive*. Le mot de *replica* précise encore ce contraste: il implique interrogation. Vous verrez que l'expression de la cadence « suspensive » est plus large. En attendant, prenons-la comme symbole de la question, dont la réponse est fournie par la cadence résolutive. Antony, dans sa *Méthode de chant grégorien* (Münster, 1829), en donne la formule typique:

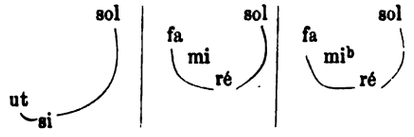


Le tour interrogatif, en Musique, ne se traduit point, d'ailleurs, exclusivement, par la « seconde ascendante »; toute cadence autre que la parfaite est questionneuse, plus ou moins, l'esprit y demeure en suspens. Autant de nuances dans l'indécision qui s'informe, autant d'espèces de cadences. L'interrogation, d'autre part, est brusque, ou ménagée; elle franchit d'un bond l'intervalle, ou s'y porte par degrés, disjoints ou conjoints:

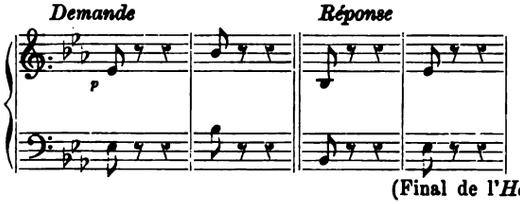


chissement *qu'il ne lui faille* tirer par miracle du sein d'une roche..... »; et parlant des Hébreux, figure de l'Église: « étrangère *que rien n'*attache, *que rien ne* contente..... » etc. etc.

Comme il y a question directe, plus ou moins brève ou prolongée, mais allant droit au but, il y a question préparée, *détournée*, d'aspect insidieux, hypocrite ou bien angoissé:

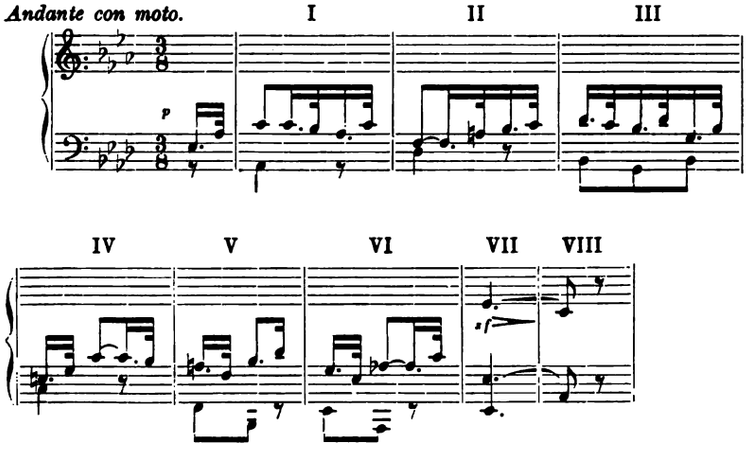


De même pour la réponse, ou *replica*, faite, comme on dit, « du tac au tac »,



(Final de l'*Héroïque*).

ou bien retardée, prolongée, s'enchaînant avec la question, comme en cet autre thème, admirablement expressif, de Beethoven (*Andante* de la Symphonie en *ut min.*). Voici d'abord la question:



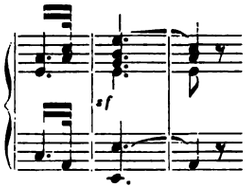
Tout excès d'imagination à part, ne semble-t-il pas qu'on entende

une voix venant de lointains profonds, impénétrable quant au sens, mais dont les inflexions ont l'air de poser un problème? Problème triste, tel celui de la destinée; et formulé, de plus, en termes stricts, mesurés, pondérés de logique.

Pesant, un à un, tous ces termes, et m'inspirant des inflexions, des antithèses, je propose cette traduction, à supposer que Beethoven puisse être traduit par des mots:

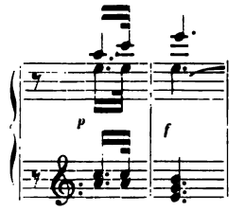
« Lorsque, du fond de mon âme, *monte* un besoin de vie, et surtout « qu'un besoin de bonheur, de bonheur *profond*, monte en moi, — « voici que s'élève, au travers, le courant *contraire* au bonheur (la « souffrance); que monte, hélas! le flot *opposé* à la vie (la mort). « Oh! pourquoi?..... » (1).

« Pourquoi? » — répond l'écho, de l'octave supérieure.

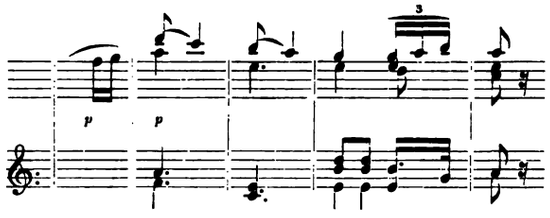


(1) Cet essai de traduction de la langue du sentiment dans celle des idées — n'est pas, qu'on le croie bien, quelconque. Les termes peuvent en être défendus pied à pied. Le texte musical fournit d'abord, et directement, des allures, des rythmes, des timbres, des orientations de pensées; c'est la traduction *juxtalinéaire*. De là se tirent des indications, plus précises, mais moins littérales, sur les *familles* d'idées, de sentiments, de mouvements psychiques: c'est la traduction libre. Qu'on ne me jette pas à la tête le fameux trait: « *Traduttore — traditore*..... » La mélodie, d'abord, en son ensemble, est *au grave*.....; pour aller de la cause à l'effet, le qualificatif n'a pas besoin d'être changé: c'est bien d'une pensée grave qu'il retourne — grave et profonde. Le rythme saccadé, mais d'un *staccato* lié (Voir le thème), dit une pensée ferme, nerveuse, et suivie; les triples-croches périodiques qui scandent le chant, cadence par cadence, signifient, *mot à mot*, une accélération du pouvoir attractif tonal, — en bon français, *la tension des ressorts de la pensée*. Quant aux antithèses littéraires, elles se règlent sur des antithèses musicales de rythme ou de tonalité, qu'on verra mentionnées plus loin. Nous ne pouvons insister ici sur le détail. Remarquez seulement que la *position* du problème moral par la mélodie est scandée d'inflexions toujours retombantes, en leur tour questionneur, — signe patent, dans le langage parlé, d'une réclamation bien fondée..... comme en ces locutions: *en vérité, certes, en toute justice*..... Les membres de phrase ascendants transcrivent d'autre part, soit la « mise en train » de l'esprit, soit le mouvement par lequel il regagne, après chaque retombée, son point d'énergie potentielle.

Et de plus haut encore, une octave au-dessus, comme si la requête s'étageait, à des densités décroissantes, une voix plus clairement timbrée répète ce pourquoi:



Et la réponse suit, liée, par deux « notes de passage », à la question qu'elle vient de redire. .....« Pourquoi? — demandes-tu. Mais parce qu'il faut..... »



Ce que contient cette réponse? — Nul ne peut le dire, assurément..... Elle est voilée, énigmatique, tel un oracle de sibylle; mais son accent si doux, sa cadence si reposée, indique une solution rassurante: réticence encor prometteuse, nous remettant à l'« au-delà »; certitude paisible en l'Inconnu. Et je me figure la jolie Sibylle persique, un doigt sur la bouche, et qui se tait, en montrant des signes stellaires.

Certains ont vu dans la symphonie Beethovenienne la poursuite ordonnée, mais ardente, d'un problème philosophique. Cela n'est point si subtil, et si présomptueux qu'un vain peuple ne pense. Les *alea* d'un thème aperçu d'abord par l'esprit, — qui se dérobe ensuite, et se travestit sous vingt formes, qu'on ressaisit, qu'on perd, qu'on retrouve, enfin qu'on enchaîne et qu'on mate, — eh! n'est-ce point la « Chasse de Pan » de Bacon? (1).

(1) Dans le livre intitulé: *De dignitate et augmentis scientiarum*, le prince des penseurs compte 8 manières principales de *forcer* l'*Hircocerf*. La plupart

J'aimerais, si le temps ne m'était mesuré, vous faire suivre jusqu'au bout, épisode par épisode, cette chasse à la Vérité....., montrer la réponse descendant, d'une octave à l'autre, comme était montée la question; celle-ci persévérant dans ses interrogations passionnées, accumulant les arguments, ponctuant ses scrupules, soulignant les contradictions irritantes; y mettant, tour à tour, la douceur et la force, insistant sur tous les *tons* possibles pour avoir la clef du mystère..... Jusqu'à ce qu'épuisée par ce conflit à la fois logique et passionnel, découragée d'une lutte inégale avec l'Inconnu, elle revienne, par de longs détours, à sa primitive *tonalité*, à son équilibre initial..... Car c'est, je crois, ici, l'esprit de la conclusion symphonique. Résignation pieuse à l'oracle, plutôt que gain d'une certitude positive, voilà ce que je lis dans la dernière page. Simple et calme au début, l'interrogation, en effet, s'était bientôt faite obsédante, et teintée déjà d'inquiétude (28ème mesure); puis soulevée, dans le passage en *ut* (38ème), d'un remous d'orgueil révolté, — méditative, tôt après, dans la lente série d'accords..... Sombre enfin, farouche presque avec l'*ut bémol* qui serre toutes les inflexions (168ème mesure). Alors, comme le sphinx ne se rendait encore pas, elle avait, pour un dernier assaut, ramassé ses forces; après s'être entraînée (vers la 178ème mesure), en des gammes vertigineuses, elle se formulait, d'un éclat, nette et puissante, enflant sa voix, accentuant toutes ses syllabes, renforçant son « *pourquoi* » suprême de traits diatoniques

---

s'appliquent le plus heureusement du monde à cette musique discursive: la symphonie.

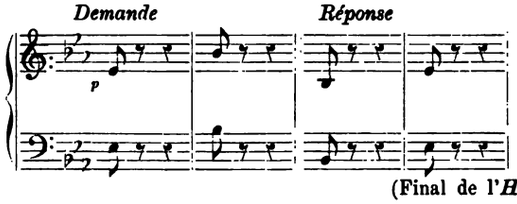
La *variation de l'expérience*..... Mais je n'ai nul besoin de modifier le terme. Quand Mozart, Haydn ou Beethoven *varient* le thème proposé, n'agissent-ils point en savants, changeant, méthodiquement, le mode, ou le *substratum* de leur enquête? — La *prolongation* de l'expérience, dit Bacon, se fait par répétition ou par extension, c'est-à-dire qu'on peut, ou la réitérer simplement, ou la pousser jusqu'à un certain degré de subtilité..... Vous reconnaissez, n'est-ce pas, les procédés du symphoniste? — Le *renversement* de l'expérience a lieu, lorsqu'un fait étant constaté, l'on cherche la preuve du contraire. Le contre-point dit *renversé* correspond très bien, artistiquement, à ce processus scientifique.

Enfin, comme pendant à ce que Bacon appelle la *compulsion* de l'expérience (l'art de la pousser à bout), je citerai l'incomparable début de l'« Ode à la Joie » (2ème partie de la « Symphonie avec chœurs »), où tous les thèmes initiaux (celui de l'*Allegro*, celui du *Scherzo*, celui de l'*Adagio cantabile*) sont éliminés un à un, laissant parler le thème élu, final, définitif, celui de l'*Ode*.

serrés..... Et la même voix sibylline, énigmatique et douce, ayant répété son oracle, immuable, inaltéré, un apaisement s'était fait. Ecoutez, à la 306ème mesure, comme il est dompté, le thème raisonneur; à peine le reconnaît-on, dans ses contours fléchis, amollis de bémols, ses intervalles déprimés, son air abandonné, vaincu.....; l'objection logique du premier membre se dissout dans un *fiat*, le *pourquoi* s'allonge en prière. Une dernière fois, l'oracle parle; une dernière fois, le thème lui répond en écho (324ème mesure), — et de quel accent! Le langage est-il apte à traduire cette phrase de lassitude résignée, d'élan pieux, d'acquiescement candide, qui se prolonge en échos multiples et croissants jusqu'à l'affirmation, volontaire et brève, clôturant le débat par un acte de foi viril?

***

Mais il faut, dans une langue aussi générale que la Musique, laisser aux termes leur plus large élasticité. Celui de *replica* n'indique pas, étroitement, réponse extérieure, étrangère; il peut impliquer le sens de réponse faite à soi-même, d'« auto-réplique » — (« En aurai-je la force? — Oui, j'en aurai la force, etc. ») et, par extension, — tout membre affirmatif d'une proposition conditionnelle, c'est-à-dire où le fait principal reste subordonné à quelque circonstance de temps, de lieu, de mode, à quelqu'*alea*. Dans l'exemple plus haut cité



(Final de l'*Héroïque*).

l'intervalle interrogatif *mi*♭-*si*♭, auquel répond l'intervalle exactement inversé *si*♭-*mi*♭, se traduirait assez directement, en style littéraire, par le *déterminant* suivi du *déterminé:*

Si tu viens, je viendrai,

phrase qui peut, en somme, se plier à ce tour:

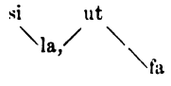
Viens-tu? — Je viendrai.

ou:

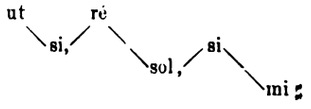
Viendrai-je? — Je viendrai.

La conjonction *si* nous apparaît là comme une manière de signe algébrique unissant les deux termes de l'équation verbale. C'est un procédé de ligature ultérieur et savant, ignoré des sauvages, des petits enfants, des « primitifs ». Ceux-ci procèdent volontiers par le plus long; leur style fait l'« école buissonnière ». Le discours musical en est à ce stade; prenant d'instinct pour guide les inflexions de la parole, il fait sentir la restriction par une cadence suspensive, et souligne l'affirmation d'un accord de repos.

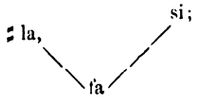
Au contraste de la *réplique* avec la *supplique* se trouve lié celui de l'*antithèse* avec la *thèse*. Le thème de l'*Andante*, que nous commentions plus haut, nous en fournit un bon exemple. Vous voyez le second membre de la question (mesure V et VI) reproduire le dessin justement *inverse* de celui qu'offre le premier (mesures I et III). La musique est ici le graphique d'une *antithèse*, que nous traduisions, à notre manière, en opposant nos envies de vivre, d'être heureux, à ces nécessités: la souffrance, la mort. Deux directions contraires et divergentes du contour mélodique, l'une à l'antécédent, l'autre au conséquent, voilà le signe d'une contradiction, que pose le thème, au début, et dont tout l'*Andante* n'est que le débat passionné.



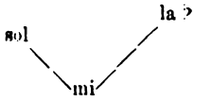
1ère cadence affirmative
(Instinct de conservation)



2e cadence affirmative
(Aspiration au repos)



1ère cadence interrogative
(Fait contradictoire: la mort)



2e cadence interrogative
(Fait contradictoire: la peine).

Ce schéma ne nous fait-il pas pénétrer plus avant dans la logique profonde, et la beauté de l'œuvre? Non, certes, que les idées notées

là y soient réellement contenues, *en substance;* mais à défaut d'« espèces », l'esprit y reconnaît des « genres », au moins des « tribus », des « familles »; et ces *types psychiques* généraux s'opposent en contrastes précis. La lenteur de mesure et le bas diapason du thème indique une « famille » d'idées graves, l'ampleur du rythme, en même temps saccadé, — famille d'idées nobles, ardues aussi — de ces vagues longues à crête dentelée, dont le « ressac » use notre âme.

***

Comme la *réplique* complète la *supplique*, — le *déterminé*, le *déterminant* et l'*antithèse*, la *thèse*, — ce dernier couple, à son tour, se résout sur la *synthèse*, — la « thèse » et l'« antithèse » se groupant sous le terme commun d'*analyse*. Après que le symphoniste a réitéré le contraste des éléments adverses, le renforçant, à chaque nouvelle reprise, de toutes les ressources de l'amplification, il sent le besoin de résumer et de conclure. C'est la *strette* (resserrement): tendance naturelle de la force, psychique ou vitale, à se contracter aux limites de son essor, à compenser le défaut d'espace par la condensation du travail. En fait d'exemples, ici, on n'est embarrassé que du choix. Ce sont les vingt mesures *presto* qui brusquent, résolument, les longs adieux de la 13ème sonate; puis ces dix-huit autres, à la fin de la « Sonate pastorale », où se concentre toute la verve originale d'une fête populaire: chorégraphie rustique, et cependant point « rustre »..... Encore, ce prodigieux galop de Pégase emballé, emportant dans son *crescendo* le thème solennel du Final de l'« *ut mineur* »..... Enfin, l'entraînante *coda* qui, sur la fin de l'*Héroïque*, coupe les longs devis, les épiques alternatives de bravoure et d'angoisse, et semble un *Fatum* implacable poussant toute gloire au néant.

Plus douce, féminine en sa mélancolie, est la péroraison du célèbre *Allegretto* de la 7ème (Symphonie en *la*). Ici, c'est, à vrai dire, l'inverse d'une « strette »: le motif ne se restreint pas, il s'étale; les membres du corps mélodique, au lieu de se contracter, se relâchent; leur cohérence, qui faisait la plainte nerveuse et tenace, se brise en tronçons dissous, énervés; voix lasse de chanter son mal sur tous les

tons, et qui l'entrecoupe de soupirs, le scande de sanglots, le redit, pour ainsi parler, larme à larme.

***

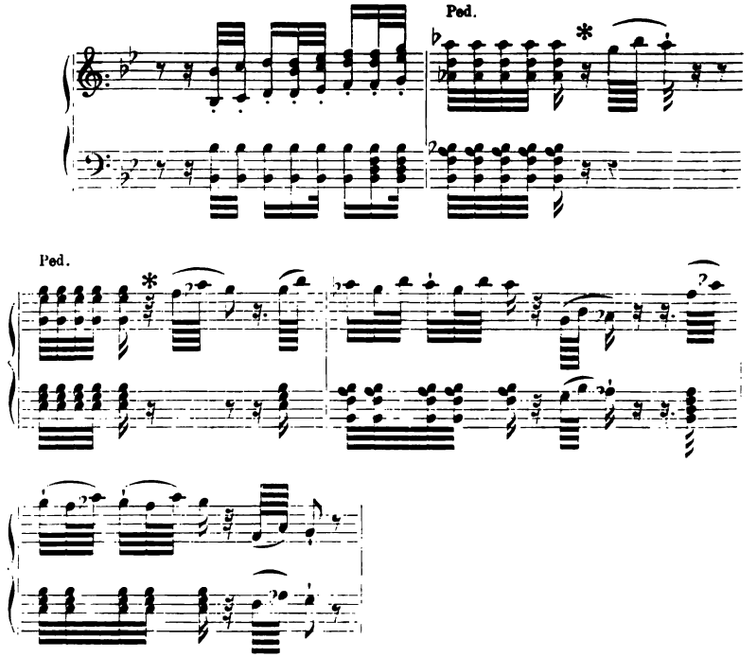
D'autres fois, la conclusion n'est ni fringante, ni languide; elle est seulement piquante, en sa concision voulue, malicieuse presque. Je cite encore ici ce coquet *Allegretto scherzando* de la 8ème Symphonie. Nous l'avions écouté comme un conte d'Orient charmeur, un conte tel que l'*Oiseau bleu*, avec ses éternels:

Je te le revaudrai,

refrain de pensée à retour symétrique, d'une monotonie doucement berceuse, et qui suspend constamment l'attention..... Le cercle curieux s'impatiente, à la longue. Les questions pour la fin, la *vraie* fin,

Et qu'arriva-t-il?

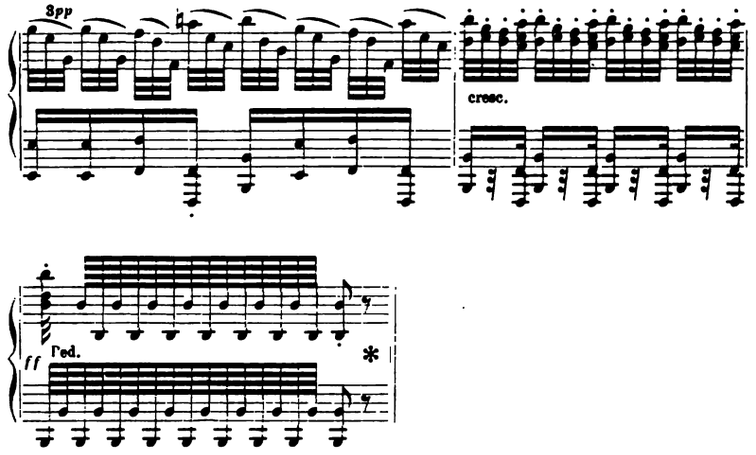
se font insistantes, serrées.



Votre oreille le reconnaît, le motif essentiel du récit, jeté, comme une grappe d'étoiles, au bout de la question en fusée..... Est-ce le nom du héros, l'incident typique, l'état d'âme initial?..... *Chi lo sa?* Mais il arrive tout naturellement à sa place, comme si l'on disait:

Et que devint-il alors, l'*Oiseau bleu*?

Ce qu'il advint de lui, devinez-le dans cette brève terminaison,



qui dit, sans doute, en sa langue de triples-croches affairées, « que ce serait toujours la même chose, et qu'il faut pourtant en finir ».

Il faut qu'Oulibicheff ait été bien distrait, pour voir en cette adorable fantaisie, nonpareille en grâce naïve et souriante, « une « parodie musicale, dont l'auteur à brusqué la conclusion, comme si « un pareil travail avait fini par l'ennuyer..... » ! L'étrange dilettante, qui n'a pas compris la « coda par réticence », ce geste de mondaine élégante et jolie parleuse, achevant, d'un brusque reploiement d'éventail, une histoire vingt fois redite.

***

Toutes ces manières de finir, la preste, la nonchalante, la solennelle, la facétieuse, — vous les retrouvez dans ces symphonies de mots, qu'on appelle drames, comédies, romans, poèmes. Cela ne se

nomme plus une *strette*, une *coda*, mais c'est, au fond, chose identique: besoin de serrer, ou de délier, vers la fin; tendance de l'esprit, qui vient d'éparpiller ses forces sur l'accessoire, à les recueillir sur l'essentiel; tendance, aussi, d'un pas rigide et longtemps soutenu. à quelque relâche en l'allure (1).

Nous parlions de « réticence », comme heureux procédé pour finir. Rouvrons notre Virgile: sur quoi finit la 3ème églogue?

Claudite jam rivos, pueri; sat prata biberunt.

Et la 9ème?

Desine plura, puer, et quod nunc instat agamus.
Carmina tam melius, quum venerit ipse, canemus.

N'y a-t-il pas, dans cette jolie fin de la 6ème, comme une transcription du fameux *Andante* de l'*ut mineur*, à ses dernières mesures?

Ille canit: pulsæ referunt ad sidera valles, etc.
[Et son chant, frappant les côteaux,
Remonte aux astres en échos].

Bossuet clot son oraison funèbre du prince de Condé par une belle coda ralentie:

« Heureux si, averti par ces cheveux blancs du compte que je « dois rendre de mon administration, je réserve au troupeau que je « dois nourrir de la parole de vie *les restes d'une voix qui tombe « et d'une ardeur qui s'éteint* ».

Les *codas* accélérées, rapides, entraînantes, se rencontrent plutôt dans l'éloquence politique ou militaire. Démosthènes en fournit beaucoup, dans ses Philippiques.

Le *Misanthrope* de Molière, en particulier, est très remarquable, par le caractère synthétique de ses fins de tirades. On n'a pas souligné comme il faudrait ces *strettes* vigoureuses où chaque fois, l'« homme aux rubans verts » conclut sur la dominante de son tempérament.

. . . . . .
Je veux qu'on me distingue, et pour le trancher net,
L'ami du *genre humain* n'est point du tout mon fait.

(1) Comparez, sous ce rapport, les deux Symphonies Beethoveniennes, l'*Héroïque*, et celle en *la*: l'une, au style brisé, conclut en *legato* (fin accélérée); l'autre (*Andante*), modèle du style lié, finit en dessin rompu.

Et plus loin:

. . . . . .
Je n'y puis plus tenir, j'enrage, et mon dessein
Est de rompre en visière à tout le *genre humain.*

Plus loin encore:

. . . . . .
Et parfois il me prend des mouvements soudains
De fuir dans un désert l'approche des *humains.*

De même, au Vème acte:

. . . . . .
Puisqu'entre *humains* ainsi vous vivez en vrais loups,
Traîtres, vous ne m'aurez de ma vie avec vous.
etc. etc.

Dans ce retour périodique de l'idée-maîtresse, variant à chaque fois de forme et croissant en intensité, je trouve un rythme en vérité musical, et comme une gradation symphonique. Par une méthode impeccable, et qui rappelle Beethoven, on suit tous les degrés jusqu'au point culminant, coda des codas, synthèse des synthèses.

Trahi de toutes parts, accablé d'injustices,
Je vais sortir d'un monde où triomphent les vices,
Et chercher sur la terre un endroit écarté
Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.
. . . . . .

Comme strette littéraire, résumant vivement, et avec ampleur, tout un livre, je ne connais rien de plus beau que les dernières pages d'un roman d'Émile Zola: *La Terre.*

« Jean était seul. Au loin, de la Borderie dévorée, ne montaient « plus que de grandes fumées rousses, tourbillonantes..... » etc., jusqu'à la fin du livre.

Enfin, un comble de condensation nous est offert dans la fable de La Fontaine: *Le Vieillard et ses enfants.* — Les 36 vers où se détaille l'incident, se trouvent résumés, à miracle, en ce distique

Tous perdirent leur bien, et voulurent trop tard
Profiter de ces *dards unis et pris à part.*

***

Toutes les observations que nous suggéra, jusqu'ici, le parallèle de la Musique avec la Littérature ressortissent au domaine plutôt *grammatical*. Partant de l'œuvre d'art prise dans son ensemble, et poursuivant l'enquête en le menu, nous avons montré dans la *Symphonie*, dans la *Sonate*, un tout logique dont les parties se lient et se coordonnent; cela d'après une Syntaxe, assez proche parente, en vérité, de la Syntaxe littéraire. Sans doute, on ne voit rien, dans le cadre d'une phrase mélodique, qui réponde à des mots; à ce que les grammairiens appellent « les parties du discours ». Rien qui ressemble au nom, ou au pronom, à l'adjectif, au verbe, au participe. Nous l'avons dit: entre deux ponctuations, il n'y a point de limites logiques, il n'y a que des limites *phonétiques*. Mais sitôt que notre œil embrasse une « période » entière, l'analogie reprend ses droits. Les lois de *symétrie*, d'*alternance* et d'*opposition*, qui règlent le style, la pensée, président encore ici à la combinaison des matériaux sonores: elles partagent la « période mélodique » en *antécédent* et *conséquent*, comme un « enthymême », et chacun des deux termes, à son tour, en deux membres, — à l'instar d'un « épichérème ». Une partie, vous l'avez vu, répond toujours à l'autre, et souvent par *écholalie*, c'est-à-dire en répétant d'abord la question. Primitif en Littérature, encore que très goûté chez nos poètes modernes, le tour écholalique persiste en l'Art musical. Vous avez aussi constaté qu'il s'étend du détail à l'ensemble: comme le « conséquent », dans son premier membre, redit le début de l'« antécédent », — la *reprise*, dans une sonate, une symphonie, une ouverture, — réitère tout le développement antérieur, — mais pour en varier, également, la portion terminale. Vous avez surpris des rythmes analogues dans l'intérieur d'une strophe, en un poème, puis, plus au large, dans l'ensemble de plusieurs strophes successives. Même ce procédé synthétique, qui, dans le style moderne, fond, en un même corps, les deux membres jumeaux, — véritable greffe par approche dont la ligature s'appelle une *conjonction*, vous le retrouviez à ces moments de l'évolution symphonique où, comme lassé d'analyse, le thème corrige son obsédante symétrie par un resserrement de structure. De là, vous étiez tout naturellement

amenés à la *strette*, qui resserre, en plus grand, la trame du morceau. Enfin cette strette, à son tour, reparaissait au discours littéraire, sous d'autres noms, mais avec un rôle identique, et le même effet résultant.

Notre essai de parallélisme est-il donc achevé? — Non pas encore. Car, après les règles générales, obligatoires, ou « de métier », il y a les préceptes *de goût*, disant les cas particuliers, les *manières*, n'obligeant pas, mais se recommandant, — convenances plutôt que nécessités. Après la Grammaire, il y a la Rhétorique.

Nous allons tenter un travail qui ne fut jamais, à notre connaissance, entrepris: le décalque, sur la musique, de ces dessins d'idées, qu'on appelle, — avec dédain parfois, — les « figures, ou *fleurs* de Rhétorique ». Mais qui sait si ces « fleurs d'herbier », si sèches et passées de ton, ne reprendront pas, trempées dans l'onde musicale, un éclat de vie, de jeunesse?

MAURICE GRIVEAU.

Fregio dei palchi del Teatro Lirico Internazionale.

IL TEATRO LIRICO INTERNAZIONALE

Avremmo potuto scrivere, senza più, nelle *Notizie:* Il 22 settembre fu inaugurato a Milano per opera di Edoardo Sonzogno il Teatro lirico internazionale. Ma il nuovo Teatro si annunciava « scuola dell'arte aperta al genio di tutti i popoli », e tempio dell'arte anche lo salutava un de' più colti poeti nostri: come contentarci ad un semplice cenno? Ecco perchè non vorrà parere singolarità ingiustificata se oggi per la prima volta nella *Rivista* la cronaca invade l'*Arte contemporanea.*

***

Singolar tipo di erudito, Paolo Canobio! Moriva nella sua casetta su la silenziosa piazza di Sant'Ambrogio in Milano il 1557; e nel testamento, che aveva la data di quattro anni innanzi, lasciava erede di tutti i suoi beni l'Ospedal Maggiore, coll'obbligo di aprire due scuole, in cui la logica e la morale d'Aristotele fossero dichiarate da maestri laici « di probità specchiata, da che i libri » — ammoniva — « si debbono leggere non per sapere ciò che dicono nè per « disputarne, ma per operare quello che insegnano ». E così, nove mesi a pena dopo la morte del testatore, sorsero su l'area occupata

già dall'Ospizio di donna Bona le scuole canobiane; e là dove oggi le pitture di Annibale Brugnoli narrano, tra il luccicar degli ori profusi e i ricami de' fregi eleganti, la greca favola di Euridice e svolgono le dilettose allegorie della mitologia pagana, trassero affollati gli studiosi ad intendere da severi maestri il commento del più severo e del più grande tra i filosofi antichi. E i maestri laici si successero per quasi due secoli; finchè, cresciuta la rinomanza e il concorso, la grande aula edificata da Galeazzo Alessio parve troppo angusta al bisogno. Chi avrebbe detto al Canobio che un giorno nelle scuole da lui dedicate allo studio dello Stagirita irromperebbe tumultuoso il carnevale del melodramma settecentistico, recando il trionfo della forma d'arte che nella bizzarria audace dei mutamenti di passioni e di scene e di caratteri fece più violenta offesa ai principî delle affermate unità aristoteliche?

Pure, fu così a punto; il melodramma vendicò allegramente la retorica d'Aristotele dalle interpretazioni pedantesche.

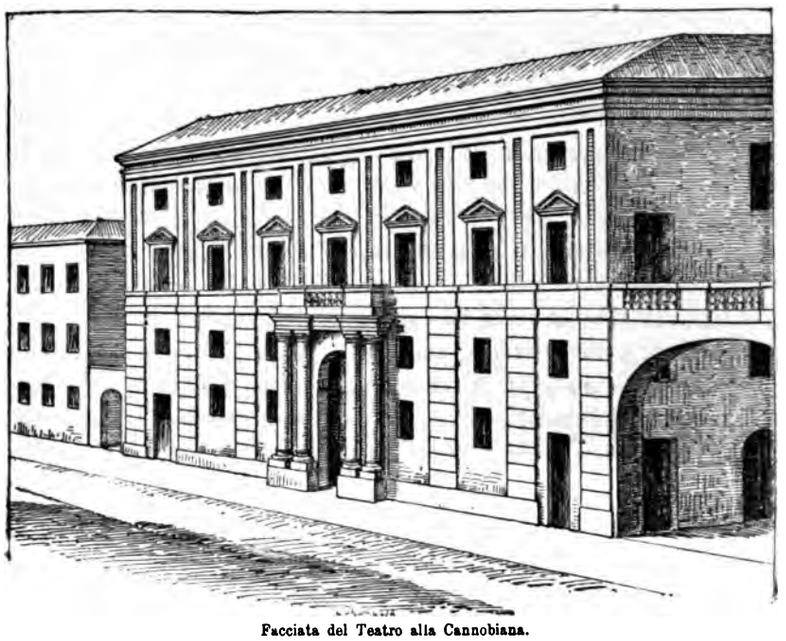
Il 1779, unite le scuole canobiane a quelle di Brera, l'architetto Piermarini edificava su le lor ruine un Teatro; e il teatro — vedete stranezze di contrasti! — si inaugurò con un'opera giocosa, « La Fiera di Venezia » del maestro Salieri. Dell'*apertura* — come allora la chiamavano nella vile prosa del settecento — del nuovo Teatro Canobiano ci rimane documento autentico questo:

« Seguendo nel giorno 21 del corrente l'apertura del *Teatro alla*
« *Canobiana*, e volendo il Governo procurare in tale occasione un
« maggiore divertimento al pubblico, permettendogli l'uso della ma-
« schera nel detto *Teatro*, si fa noto col presente avviso che dalla
« sera del giorno 21 corrente inclusivamente fino a che dureranno le
« rappresentazioni autunnali nel mentovato *Teatro* sarà permesso a
« chiunque l'uso della maschera in esso *Teatro* e nell'occasione del-
« l'accesso e ritorno dal medesimo, con che però si osservino le ri-
« spettive cautele, in torno a ciò disposte dagli editti altre volte
« emanati in simile materia sotto le pene in essi comminate nel
« caso di contravvenzione.

« Milano, 16 agosto 1779.

V. Pecci. Bovara ».

Nel Teatro alla Canobiana, l'opera giocosa si avvicendò col melodramma eroico, e questo dette luogo al dramma intimo e alla commedia; le rappresentazioni più diverse si alternarono ai balli e ai comizi e alle adunanze e alle feste; ma il periodo del maggior splendore fu breve, successe presto via via più oscura la decadenza.

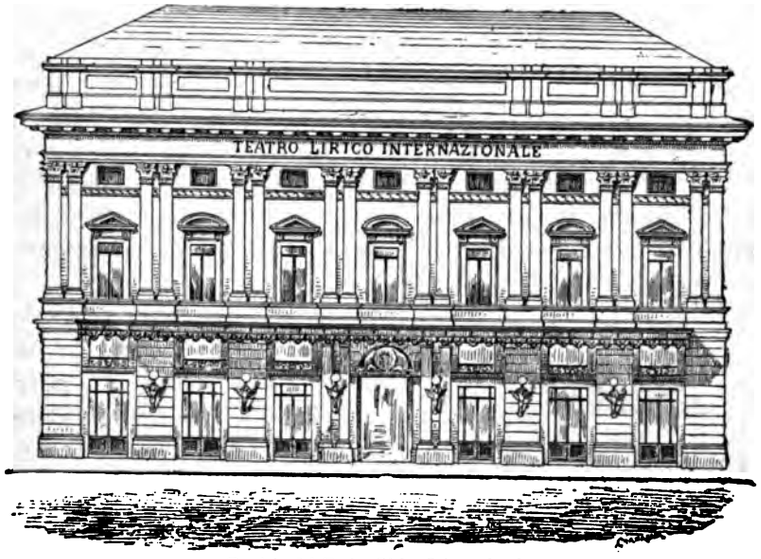


Facciata del Teatro alla Cannobiana.

Dopo la prima metà di questo secolo se ne tentò assai volte la vendita, ma inutilmente. Solo al Sonzogno, più fortunato, riusciva l'anno scorso, mediante l'accordo con tutti i proprietari dei palchi, di trattarne l'acquisto: ottenutolo, egli commetteva all'ing. Achille Sfondrini di rifabbricare l'edificio temperando le inspirazioni dell'arte alle necessità della pratica e agli insegnamenti della scienza, così che all'altezza del concetto informatore rispondesse la bellezza classicamente severa e pur moderna dell'architettura.

***

La facciata del Teatro Lirico, su via Larga, è in stile del Rinascimento italiano, e ricorda nella semplicità elegante della linea le architetture del Sanmicheli, quella — segnatamente — del palazzo Guastaverza di Verona.



Facciata del Teatro Lirico Internazionale.

Alla platea si accede, per mezzo di un atrio, dal vestibolo, assai ampio; cariatidi di satiri sostengono la volta stendendo le braccia ad offrir rami d'alloro dalle foglie di bronzo dorato e dai fiori d'argento, tra cui si aprono luminose le lampade elettriche; tra le cariatidi ricorre tutto all'ingiro una galleria dai balconi di ferro fuso ricchi d'ornati, che al lor centro chiudono un trofeo musicale. Nella sala si aprono a torno due ordini di palchi; l'uno sostenuto da genietti alati che sporgendo tra gli archi tengono fra le mani un cornetto e ne versano, non più fiori come nelle antiche allegorie, ma fasci di luce; l'altro appoggiato a sirene: adorna il parapetto un fregio a fogliame riuscente in grappoli e fiori nello stile del cinquecento, donde si rilevano leggiadre figure di putti tra medaglioni e conchiglie.

Colonnette in velluto rosso ornate di capitelli dorati d'ordine corinzio dividono i palchi tappezzati di raso a fiori d'oro.

Al di sopra dei palchi ricorre, sostenuta dalle sirene, la *balconata* con cinque ordini di gradini: oltre la balconata s'aprono l'anfiteatro e la galleria; un giro di ventotto colonne, fra cui stanno altrettante finestre circolari, compie la sommità dell'edificio sul quale s'incurva maestosa la cupola. Dipinta in colore azzurro, essa è divisa da quattro grandi trofei in istucco di tutto rilievo: scudi rotondi cesellati ne fregiano la base, e palme d'ogni foggia e ramoscelli di frutta ornano le aquile ergentisi tutto all'intorno su targhette trasversali.

La decorazione, in cui il fulgor dell'oro s'accende dal riflesso verdastro delle lunghe rame al colore più carico delle foglie a ventaglio e allo scintillìo rutilante delle aquile e degli scudi, è chiusa da un ornato in mezzo a cui una targhetta ovale a fascie rosse ed argentee reca il motto del nume cui si volle consacrato l'edificio: *Ars*.

Su la volta della cupola Annibale Brugnoli finse verso il boccascena l'origine del Teatro: ai lati e da torno si svolgeranno le allegorie dell'arte rappresentativa nel Medio Evo, nel Rinascimento e nell'Età Moderna.

Il boccascena, uno de' più ampi d'Italia, è in marmo lucido di Verona; ne compiono le alte lesene eleganti capitelli corinzii; al sommo la trabeazione ripete i motivi ornamentali delle fasce dei palchi, recando nel mezzo in una targa tra due grifoni la data inaugurale: *22 settembre 1894*. L'orchestra, a togliere ogni ostacolo alla vista sul palcoscenico, fu posta sessanta centimetri più in basso della platea.

Fu ottimo pensiero di costrurre nell'edificio un salone dedicato ai concerti. Gli si diede nome dalle Sirene che sorgono da ghirlande di rose e si sollevano con triplice giro di perle al collo protendendo ciascuna, tra le braccia levate, un serto di fiori sostenente uno specchio. Dai calici dei fiori che compongono il serto lampeggia la

luce elettrica: gli specchi, rifrangendola, accrescono la luminosità della sala tutta rilucente di stucchi.

Genietti del Salone delle Sirene.

***

Diamo qui, a corredo dei cenni, le misure principali del Teatro:

Vestibolo	larghezza	metri	16	lunghezza	metri	9,50
Platea	»	»	17,50	»	»	16
Palcoscenico	»	»	34	»	»	14
Sala dei Concerti	»	»	22,50	»	»	11,50
Altezza del teatro					»	25
Periferia della cupola					»	84

***

Il ciclo delle prime cinque rappresentazioni si inaugurò con la *Martire* di Spiro Samara, cui seguirono l'*Amico Frits* di Pietro Mascagni, i *Medici* e i *Pagliacci* di R. Leoncavallo, il *Piccolo Haydn* del Cipollini e *Fior d'Alpe* di Alberto Franchetti.

***

Degli intendimenti di Edoardo Sonzogno fu espositore elegante nella sera inaugurale il Cavallotti.

Era naturale che alle mani d'un poeta, e romantico per giunta, il prologo riuscisse ad un inno e si chiudesse con una strofe. E così avvenne.

La *Rivista* non riassumerà l'inno e non volgerà in povera prosa la strofe: sarebbe recar offesa all'arte. Ma poichè il Teatro lirico fu chiamato « un tempio », essa si sta paga ad augurare che al nome corrisponda l'effetto, e che il tempio, a simiglianza di quelli edificati dai nostri antichi, accolga con generosa larghezza di propositi tutti i Numi, e i Numi soltanto.

LA DIREZIONE.

Medaglia commemorativa.

RECENSIONI

HOFFMANN RICHARD

Praktische Instrumentationslehre.

(Leipzig, Verlag von Dörfling & Francke).

Questo trattato ha da servire di guida all'allievo di composizione, che ha studiato armonia e contrappunto, per conoscere precisamente le più importanti particolarità degli istrumenti dell'orchestra e del loro impiego. La scuola, come oggi è organizzata, non può insegnare che assai poco a questo riguardo; appena vi si può dimostrare qualcosa o, meglio, si crede di averlo dimostrato; ma ciò, poi, in modo affatto empirico. Si rimanda l'allievo alla pratica o allo studio dei trattati che, bisogna pur confessarlo, sino ad oggi sono per lo studio anch'essi insufficienti, perchè in essi, pur talora non facendo difetto gli esempi e gl'insegnamenti, nè gli uni, nè gli altri sono diretti da un determinato metodo. Ora è il metodo di fare apprendere che appunto interessa. Ordine e chiarezza nell'esposizione dovrebbero dunque essere i principali requisiti per tal genere di libri.

Il trattato d'istrumentazione, visto che la scuola e la esercitazione pratica ne' Conservatorî di musica è insufficiente, è dunque necessario. Ma esso limitavasi a dare l'estensione dei diversi istrumenti, spiegava il registro sonoro dell'estensione tonica d'ognuno, per dedurne la forza disuguale e la facoltà d'esecuzione. Qui le parole, in verità, giovano assai poco: la pratica dell'orchestra è tutto. Quella che lo studioso può fare coi diversi istrumentalisti rafforza e completa le sue cognizioni; egli si persuade e persuade l'orecchio del carattere sonoro delle diverse posizioni nelle tessiture differenti. Le scuole speciali degli istrumenti sono in tal caso l'unica via sicura da seguire. Certo, senza una cognizione fondamentale degli istrumenti e del loro effetto d'insieme non si può istrumentare praticamente e con effetto. Ma ciò che a me non basterà mai raccomandare è l'ordinare la materia, insegnando, a scopi dell'apprendimento; ordinare razionalmente un corso e un metodo per imparare progressivamente a istrumentare. Fortunata-

mente l'Hoffmann, nel suo *Trattato*, ha messo in pratica egli stesso ciò che i trattatisti passati hanno appena e timidamente suggerito agli allievi. Egli ha dimostrato questo processo continuo nel metodo di imparare; ha avuto il coraggio di mostrare come, non ci rimettendo per nulla in serietà l'opera del trattatista, ci guadagna e tempo e cognizioni chi ama di apprendere. Perciò, oltre a presentare una ricchissima copia di esempi scelti dalle migliori opere istrumentali e teatrali da Gluck a' nostri giorni, esempi che nell'insegnamento debbono essere commentati colla scorta delle precedenti cognizioni circa le proprietà, il colorito sonoro e la tecnica degli istrumenti, l'autore ha pensato di esporre, nel suo trattato, ciò che talora fa qualche esperto maestro; ha mostrato come e in che maniera diversa si possano istrumentare, ad esempio, alcuni corali e pezzi per pianoforte di diversi compositori, quando per archi, quando per gruppi più variati o con istrumenti che suonano *a solo*, certamente non escludendo che l'allievo possa istrumentare delle composizioni proprie. Se non che, nel primo caso, dice l'Hoffmann, lo scolaro è più legato a riprodurre il pezzo di che si tratta, senza trasformarlo nella melodia, nell'armonia e nell'accompagnamento, mentre, nell'altro caso, può permettersi maggiori libertà. Ho sentito alcuni stimar poco questo modo di procedere; ma costoro hanno torto: tali lavori, considerati come pratica istruttiva, conducono lo studioso ad usare con certa famigliarità gli istrumenti, e l'esperienza insegna come su questa via molti abbiano imparato tanto a istrumentare con effetto come a serbar carattere alle composizioni. Ho assistito a degli esami, in cui giovani che avevano istrumentate delle cantate e delle *Suites*, non erano capaci di istrumentare efficacemente e caratteristicamente un classico brano dato per pianoforte. Qui l'autore non solo porge egli medesimo gli esempi, ma cita ancora, a seconda di quali istrumenti o gruppi sia parola, quali siano le composizioni che meglio si prestino ad essere riprodotte coll'orchestra da certe determinate combinazioni di istrumenti. E su ciò avrò campo di ritornare.

Io chiamerei questo trattato uno studio razionale della partitura, il quale deve essere il principio di uno studio altrettanto razionale delle diverse partiture. Se il trattato sembrasse ad alcuni assai sviluppato, gli è che l'esposizione della materia e la dimostrazione pratica esigono un percorso ordinato, progressivo, metodico per tutti gl'istrumenti, ma sicuro nei risultati, quando sia diligentemente battuto in ogni sua parte. Da fondamenti sicuri, in questo libro, si giunge in piccolo processo di tempo, a conseguenze pratiche. Noi sappiamo come anche compositori famosi e geniali non abbiano avuto

il senso della partitura; mancano ad essi e le precise conoscenze elementari nel trattare e nel collegare i gruppi degl'istrumenti, manca il senso della sonorità; se il trattato non può conferire questa ultima qualità, può e deve essere esatto ed esteso quanto alle prime; deve insegnare a istrumentare e ciò ogni musicista deve capire. Mi sembra che nessun trattato abbia finora tanto diritto a far dire di sè che ha raggiunto lo scopo, come questo dell'Hoffmann.

Ed ora che abbiamo messi in evidenza e lodati, come giustamente meritano, i sani intendimenti dell'autore di questa opera magnifica, vediamone il contenuto e la sua disposizione dettagliata, da cui ognuno potrà avere la idea giusta che cerca di formarsene.

Quest'opera è divisa in sette parti e in altrettanti volumi. Per ciò che è metodo, vi ha in ognuna di esse il fermo intendimento di consolidare, con passi tratti dalle migliori opere, le affermazioni tecniche sull'effetto dei diversi suoni nelle parti differenti delle tessiture e sui coloriti speciali che ad esse appartengono. L'autore ha fatto ciò che ogni insegnante di un istrumento dovrebbe fare per la propria scuola, con iscopo diverso quest'ultimo, ma con effetto uguale, e cioè fare per ogni istrumento una scelta dei passi più caratteristici, difficili, singolari ed efficaci, tratti dalle opere orchestrali, oratoriche, teatrali ed anche da quelle specialissime come dai concerti, dai quartetti, settimini, nonetti, ecc. Egli dovrebbe distribuire progressivamente cotesti esempi e farli bene considerare in quanto essi valgono, hanno effetto e costituiscono maggiori o minori difficoltà. Ecco un tratto nuovo e pratico di un corso d'istrumentazione, al quale sin qui si era poco badato e nella scuola non si è badato punto. Quando l'A. abbia già date le necessarie spiegazioni e gli esempi opportuni circa l'impiego di singoli strumenti e li possa chiaramente mostrare all'allievo riuniti in un gruppo, egli è poscia ad un effetto, non più isolato, ma d'insieme, che rivolge la sua attenzione, e viene allora il caso di mostrare come più parti di melodia o d'armonia si possano adattare a diversi istrumenti, formando una prima e piccola partitura.

Qui è interessante la dimostrazione dell'impiego di note dissonanti, note di passaggio o di cambio, dell'incrociamento delle parti, sulla scorta dei migliori così antichi come moderni esempî. Ma per l'allievo sono apprestati già i temi che egli deve istrumentare; il maestro gli mostra un esempio del da farsi, in molte e diverse maniere; questi diversi esempî sono commentati e descritti, e finalmente egli è rimandato ai temi tolti dalle composizioni dei buoni autori per esercitarsi egli medesimo, da sè, a mettere in partitura dal pianoforte. Ciò avviene prima per ogni famiglia d'istrumenti, poscia gra-

datamente per gruppi sempre maggiori e più varî. Gli esempi in partitura sono brevi perchè, per opportunità, sono scelti sopra una copia infinita di autori, e ciò è bene, ma sono di una ricchezza inusitata fin qui. Le lezioni pratiche del mettere in partitura vengono fornite con discernimento finissimo; così è delle composizioni suggerite per gli scopi di una speciale istrumentazione e ancora delle notate maggiori o minori difficoltà pel suonatore, che sono sempre additate all'allievo, così se si tratta di difficoltà di esecuzione singolare, come di interpretazione complessiva.

La prima parte di questo trattato è dedicata agli istrumenti ad arco. Qui tutto deve limitarsi a conoscere e a combinare con efficacia tali istrumenti. L'allievo non deve occuparsi che di essi. Egli ha sott'occhio i principali passi delle migliori opere teatrali, delle più celebri sinfonie e ouvertures, dei quartetti, concerti, ecc., delle epoche e degli autori che più si raccomandano; la sua attenzione è concentrata sull'impiego e sui segreti di tali istrumenti; nulla ha da distrarlo dal fine, che è quello, per ora, di saper convenientemente trattare il gruppo degl'istrumenti ad arco. Ogni genere, ogni stile di composizione è toccato; l'allievo, stando agli esempî, ai quali lo inizia l'autore medesimo e istrumentando le composizioni varie che egli consiglia, giunge, se è diligente, ad acquistare, come deve un direttore d'orchestra, ma come molti oggi, anche celebri, fan conto di sapere e non sanno, delle cognizioni positive.

Il secondo volume tratta degli istrumenti a fiato in legno. Presentati gli istrumenti e discussi i principî che reggono la tecnica e il carattere del suono, esempi e còmpiti seguono col medesimo sistema come nel primo volume. Or qui l'allievo deve istrumentare per flauti, oboi, clarinetti, fagotti, aggiungendo talora il corno bassetto, il corno inglese o il contrafagotto, dei corali a tre e a quattro voci, dei brani per pianoforte di Schubert, Mendelssohn, Beethoven; ancora egli avrà sott'occhio una ricchissima copia di esempî delle migliori e più interessanti combinazioni che offrano le opere dei grandi maestri, e tali esempî sono corredati di spiegazioni e notazioni della speciale efficacia di sonorità. Così, in questo volume l'allievo altre combinazioni non deve trovare che non siano quelle degl'istrumenti di legno, altro non deve istrumentare che per essi.

Nel terzo volume l'A. tratta degli istrumenti ad arco e di quelli di legno nel loro effetto d'insieme.

Anzitutto, richiamando precedenti esempî della prima parte, egli dà per còmpito di aggiungere alle piccole partiture dianzi elaborate per archi, come corali, canzoni, brani di sonate, ecc., prima uno,

poi più istrumenti di legno, in modo da occupare da uno a dodici suonatori, indicando gli aumenti pel *forte* e pel *fortissimo*, ponendo tanti nuovi còmpiti ed esempî quante le diverse maniere principali in cui si possono adoperare o istrumenti a fiato di legno o istrumenti ad arco, come quelli che cantano, tengono l'armonia, accompagnano, fanno passaggi e tengono il basso dell'armonia, indicando, anzi producendo, i contrasti più notevoli che hanno luogo fra loro singolarmente e fra i gruppi o le parti di gruppi delle due differenti specie. Lo scolaro ha da istrumentare diverse composizioni sulla scorta di esempî consimili che l'A. gli presenta, scelti dalle migliori partiture. Nella scelta sì delle une come degli altri vi ha spirito di osservazione e tatto pratico. L'ordine con cui si succedono temi ed esempî è il seguente: Corali per istrumenti ad arco e a fiato in legno in diverso numero e accoppiamento. Osservazioni sul carattere sonoro delle diverse combinazioni. Còmpiti. Impiego degli istrumenti ad arco e a fiato in legno nelle composizioni libere. Esempî di partiture ove i detti istrumenti agiscono insieme in vario modo. Temi — Arie o canzoni per canto con la parte d'accompagnamento eseguita dai su menzionati istrumenti. Temi — Pezzi a solo per flauto, oboe, clarinetto o fagotto da elaborare con l'accompagnamento dell'orchestra limitata come sopra. Esempî di partiture, nelle quali gli istrumenti ad arco e quelli di legno a fiato entrano semplicemente o raddoppiati, come istrumenti a solo in unione con altri istrumenti.

Il quarto volume è dedicato allo studio ed all'impiego dei corni. Il sistema seguìto è il medesimo come per gli altri istrumenti. L'autore, che ha dedicato un volume a questa parte difficile e interessante del colorito orchestrale, ha dimostrato quanto studio e quanta singolar competenza esiga il trattamento di questo istrumento. Come già prima ho notato, l'opera utilissima dell'A. si riassume non solo nelle osservazioni pratiche, giuste e in gran parte anche nuove di cui ha arricchita questa sezione, ma nell'aver sfogliato in quanto di più attraente e di più nuovo contengono le opere dei grandi maestri, risparmiando fatica e tempo a chi studia e agevolando infinitamente la ricerca. La copia degli esempî e della combinazione è anche qui ricchissima; i suggerimenti per gl'impasti con altri istrumenti a fiato di legno, pratici, le applicazioni buone e trovate sempre in vista di una bella sonorità. L'autore, che ha bisogno, ad ogni passo, di richiamare l'allievo alla ponderazione del vero carattere sonoro di ogni istrumento, si trova tanto più ora costretto a far riflettere come le diversità tra istrumento e istrumento, oltre che dalla minore o maggior bontà dell'istrumento, dipendono dalla speciale imboccatura. Quando si dovrebbe calcolare

sopra il carattere sonoro di uno istrumento, di un gruppo della specie o di una particolare combinazione, accade talora in orchestra di dover riscontrare che gli stessi istrumenti producono un suono di carattere disuguale. Ora, per i corni e per le trombe (come anche per i clarinetti talora) ciò dipende pure dal cattivo impiego dell'istrumento nella speciale tonalità e dei *ritorti*. Abbandonate che siano le note naturali, tali inconvenienti saranno sempre più deplorevoli, vista anche la maggior difficoltà della musica, delle modulazioni e della intonazione. Ciò si eviterebbe se i suonatori non amassero tanto la propria comodità. L'uso di non adoperare, p. e., che il corno in *fa* è deplorevole. Ma esso è stato veramente provocato dalla poca perizia o dalla stessa comodità dei compositori. Wagner ha contribuito all'abuso, perchè spesso e senza alcun preannuncio, nelle sue partiture, ha cambiato l'intonazione ai corni ed alle trombe, per comodità di scrittura, costringendo così nell'esecuzione, il suonatore a trasportare continuamente ma anche a peccare in conseguenza del cattivo impiego dei suoni artificiali dei proprî istrumenti. I coloriti dell'orchestra si alterano così e gl'inconvenienti aumentano.

La quinta parte del Trattato dell'Hoffmann è dedicata alla mescolanza degli istrumenti ad arco e degli istrumenti a fiato di legno coll'aggiunta dei corni. Negli esempî che sono qui addotti l'interesse aumenta naturalmente. L'autore può permettersi ora la citazione di brani dei più incantevolmente istrumentati, e sono in ispecial modo quelli tratti dalle opere di Wagner, Beethoven, Rossini, Berlioz, Weber e di molti altri minori d'ogni nazione e d'ogni indirizzo artistico.

Il volume sesto tratta delle trombe, delle cornette, dei tromboni, delle tube e degli istrumenti a percussione, volume ricco di estratti, di combinazioni e di esempi di ogni genere.

Il settimo volume, in fine, tratta dell'arpa, della cetra, del clavicembalo, dell'organo, dell'armonium, della chitarra, ecc. Specialmente interessante è il capitolo sull'arpa con dilucidazioni tecniche, tavole ed esempî di gran rilievo e vantaggio. Noto poi una chiarissima e concisa spiegazione dell'uso dei pedali, illustrata da opportuno disegno e con la tavola per l'alterazione delle note e delle tonalità. E con questi due volumi, ricchi di esempî, tra i quali abbondano brani delle sinfonie di Beethoven e delle opere di Wagner, massimamente delle sue ultime creazioni musicali, si chiude quest'opera magnifica, che io non esito a chiamare la più completa, la più pratica e la più indicata per l'apprendimento fra quante conosco, non escluso il trattato di Gevaert, e che auguro sia tradotta in

italiano e introdotta nei nostri Conservatorî e Licei musicali, dove di studî fatti così bene è sentita la mancanza, per non dire che non c'è addirittura idea, e dove, quindi, dovrebbe procurare un doppio bene: quello degli allievi e un poco anche quello dei professori.

L. T.

BIAGGI ALESSANDRO

La musica del Cinquecento (La vita italiana nel Cinquecento. III, Arte).

(Milano, Treves, 1894).

Nella **Vita italiana**, svolta da chiarissimi conferenzieri e raccolta in volume dai Treves, quest'anno appare finalmente un po' d'arte musicale: *La musica del Cinquecento*, di cui tratta Alessandro Biaggi. Colla scarsa coltura che in fatto di storia musicale affligge il nostro paese, già culla delle arti belle, quasi anche nella generalità delle persone studiose e dotte, la conferenza dell'illustre professore Biaggi non poteva giungere più a proposito: due punti della maggior importanza nelle origini dell'arte moderna, la riforma palestriniana e l'invenzione del melodramma, vi sono posti in bella luce — sicchè, almeno per tali argomenti, non sarà più da deplorare di troppo difficile accesso i libri di storia musicale. Vi mancano, è vero, cenni sull'arte popolare, elemento principale nella rivoluzione che stava per iniziarsi; sulla musica profana, che così brillantemente precorse la sacra; sulla musica stromentale, tanto degna d'attenzione in quell'epoca; e specialmente sulla musica e sui musicisti alle Corti dei principi italiani, tema che più di tutto si prestava all'indole della conferenza, in cui s'impone lo scopo, il titolo generale delle letture: **La vita italiana nel Cinquecento.** Ma di ciò il chiarissimo autore potrà parlare in seguito colla nota sua competenza e dottrina, se, come lo speriamo, la **Vita Italiana** si soffermerà ai tempi gloriosi del rinascimento.

Secondo il mio avviso alcune affermazioni dell'autore, che talvolta sfonda porte aperte, suonano forse in modo troppo reciso: *Gli ultimi progressi dell'acustica lasciarono le cose in quel medesimo stato ch'eran prima..... E come coll'acustica, la musica non ha nulla a vedere colla matematica.* Certo l'acustica e la matematica non ispirano idee geniali al compositore; ma esse studiano i mezzi, il materiale disponibile, spiegano e confermano le regole intravvedute dai grandi maestri, elevando a scienza ciò che era lasciato *alla saccenteria ed alla pedanteria dei trattatisti*, il che non è poco una volta ammesso che *il contrappunto, per quanto inestetico ne' suoi principii e nei suoi intenti* (?), *è* **ancóra** *il fondamento*

dei buoni studi di composizione. L'*ancóra* lascierebbe anzi prevedere un altro fondamento ai buoni studi di composizione; non sarà troppo ardito (dopo le scoperte dell'Helmholz) immaginarlo in un'acustica razionale.

È inesatto, parmi, che Guido d'Arezzo *abbia ideato il rigo, senza il quale la musica non sarebbe stata mai un'arte* (?); e non credo che *pur a' nostri giorni si dice e si ristampa che nei secoli XIV, XV e XVI alla musica mancavano gli intervalli e gli accordi più essenziali;* si dirà forse che allora era ignota la natura e l'ufficio di certi accordi come combinazione a sè, e che il genio di qualche compositore, comprendendoli, ne trasse poi il massimo profitto — d'onde la *nuova pratica.*

Sul principio del secolo XVI, mentre la poesia, la pittura, la scultura, l'architettura correvano trionfanti per vie tutte luce e splendore, la musica anfanava nelle tenebre; distinguiamo: la musica fiamminga, la musica sacra anfanavano, ma la musica profana proprio in quel tempo si spiegava rigogliosa e geniale nelle frottole e poi nelle villanelle e poi nelle canzonette, composizioni che possiedono attrattive anche al giorno d'oggi.

Molto opportunamente l'egregio A. spiega che la camerata fiorentina di casa Bardi non *inventò,* ma bensì *ritrovò* il melodramma; l'invenzione rifletterebbe piuttosto, secondo il suo modo di vedere, il *recitativo*, il quale, del resto, *inventato* pel dramma o trasportatovi, dopo non lungo tempo finì coll'annoiare, cosicchè, pigliando forme di quadratura regolare, secondo il gusto del pubblico, diede motivo alle *arie.*

A torto, per me, il chiarissimo signor Biaggi vede nell'*Amphiparnaso* di Orazio Vecchi musicata un'azione per le scene, ossia lo crede un abbozzo del melodramma. Il Vecchi, compositore fecondo di cui tennero e tengono conto onorevolmente gli storici dell'arte, trovò nuovo di scrivere dei madrigali a 5 voci sopra squarci poetici a dialogo, e non dovette certo pensare ad una possibile rappresentazione della sua *Comedia Harmonica* (harmonica, lo si noti), con monologhi, duetti, ecc., a cinque voci, senza accompagnamento. Sul valore di tale composizione musicale credo ingiusto dire che *è una poverissima cosa* — molti altri scrittori, accettandola giusta i concetti del maestro che la pubblicava, non l'hanno giudicata con tanto dispregio.

Infine troverei che il melodramma è *forse* la più grandiosa e *senza dubbio* la più attraente forma dell'arte, ma per il volgo profano, che non arriva ad altre altezze.

PS. — Da un amico, distinto cultore dell'arte musicale, il Prof. G. B. Marangoni, ricevo le impressioni che destò in lui la lettura della conferenza sulla musica del cinquecento. Siccome alcuni brani della sua lettera giovano a dilucidare qualche concetto che io espressi qui addietro troppo in compendio, sopra questioni assai rilevanti, li trascrivo: « A proposito che la *musica non ha nulla a vedere coll'acustica* si può osservare che è bensì vero che nella musica l'arte ha precorso la scienza, ma questa è venuta negli ultimi tempi a spiegare razionalmente ciò che l'arte aveva intuito. E questo còmpito della scienza non è spregevole quando non si voglia condannare l'arte ad un eterno empirismo, contraddicendo allo spirito del tempo nostro eminentemente critico. I teorici Greci, per es., ignoravano il rapporto di sesta maggiore $\left(\frac{5}{3}\right)$ e quello di terza maggiore $\left(\frac{5}{4}\right)$, che può dirsi il fondamento dell'armonia moderna, e la cui scoperta devesi ai teorici del secolo XV. I due stessi accordi perfetti (maggiore e minore), quantunque forse già esistenti nelle antiche melodie popolari, furono introdotti nell'arte dalla scienza. L'arte fu tanto restia ad accettare questi accordi, che fino ai tempi di G. S. Bach si esitava a chiudere un pezzo musicale coll'accordo minore, anche quando il carattere della composizione lo richiedeva. Oggi, lo si può affermare senza timore di cadere nell'esagerazione, la scienza potrebbe creare nuovamente le regole dell'arte, se questa le dimenticasse. Ciò non vuol dire naturalmente che la scienza abbia da sostituire l'arte — Dio ce ne guardi! — ma ci tengo ad affermare ciò quando il Biaggi, con una frase indegna di lui, dice che: *come coll'acustica, la musica non ha nulla a vedere colla matematica.* E pure vorrei assicurare il Biaggi che oggi, come nel passato, vi sono più matematici colti ed appassionati di musica che poeti! Parrà strano a chi consideri superficialmente i fatti umani, ma è vero. E credo che una ragione di tale affinità tra la matematica e la musica si debba cercare nell'intima natura dell'una e dell'altra; trattasi della scienza e dell'arte le più ideali, di una scienza e di un'arte che avvicinano l'uomo all'infinito .....

« .... L'*aria* in origine non era che la canzone popolare formata di due temi; la melodia popolare è arrivata all'aria d'opera con trasformazione lenta passando per i misteri, per le canzoni dei trovatori, dei minnesinger e dei meistersinger, per le danze popolari del cinquecento, per le forme di madrigale e poi del recitativo melodico della camerata Bardi. Il Wagner (*Opera e dramma*, pag. 35 della trad. Torchi) afferma anzi che *il recitativo non esiste nell'opera come una scoperta nuova portatavi nel desiderio di seguirvi un intendimento drammatico; molto tempo prima che questa maniera di parlare fosse introdotta nell'opera, la chiesa cristiana se ne era servita per far recitare i versetti della Bibbia ad uso degli uffici divini.* È questo passo forse che fa dire al Reinach nella *Revue de Paris* del 15 giugno u. s., a pag. 210: *La nostra musica moderna deriva, in ultima analisi, senza soluzione di continuità, dalla musica dei Greci attraverso le oscure trasformazioni del canto liturgico del medio-evo.* Il Reinach aggiunge che il Gevaert sta facendo degli studi per provare quest'asserzione .....

« ..... L'apoteosi del melodramma in bocca di un musicista come il Biaggi addolora, perchè un musicista serio deve riconoscere che il melodramma, come opera d'arte, è un assurdo, per quanto in quel genere esistano pagine splendide,

immortali, divine. L'arte musicale vera, pura, eterna, è fuori del teatro. Pur troppo noi italiani conosciamo assai poco degli Oratorî, delle Cantate, delle Sinfonie classiche; le grandi composizioni del Bach, dell'Haendel ci sono affatto ignote; e nello stesso *Quartetto* siamo soltanto all' *a b c*. Siffatta specie di musica ci è tanto straniera, che un critico stimato come il Biaggi non esita a farsi eco di quel pubblico che applaude i cantanti del melodramma ». O. C.

THÉODORE REINACH

La musique grecque et l'hymne à Apollon.

Conférence faite à l' « Association pour l'encouragement des études grecques ». (Paris, Leroux, 1894).

Fra le arti belle dai greci fu maggiormente onorata e coltivata la musica, che assunse importanza considerevole nella loro civilizzazione; ma di essa sussistevano finora scarsi ed incompleti vestigi. Tale mancanza era compensata in parte dai molti scritti teorici giunti fino a noi; studiati e commentati essi ci svelarono i secreti dell'arte greca. L'armonia e l'istromentazione (colore) avevano assai scarso sviluppo: la polifonia esisteva, limitata a due suoni, la quarta e la quinta essendo considerate, dopo l'ottava, come gl'intervalli più consonanti — l'orchestra, altrettanto povera, si riduceva a due tipi di stromenti, la lira e il flauto. Nel ritmo e nella melodia (disegno) il genio greco aveva marcata invece la sua superiorità: il metro resta determinato dal verso — il *melos* ha largo campo ove spiegarsi espressivo nei vari modi (1) e nei vari generi (2). Alcuni frammenti, affatto insignificanti o di dubbia autenticità, ci presentavano esempi pratici di quest'arte (3), ma con tutto ciò noi *saremmo nella situazione di chi per giudicare dell'architettura greca non avesse altri documenti che Vitruvio o qualche mediocre costruzione dell'epoca romana* (Gevaert) se non fosse venuto l'*Inno ad Apollo*.

Alla scuola francese di Atene, dice l'A., era riservato l'onore di risvegliare definitivamente la musica greca dal suo sonno venti volte

---

(1) I principali erano il *lidio*, scala di *do*, il *frigio*, scala di *re*, ambedue di origine asiatica, e il *dorico*, scala di *mi*, modo nazionale e religioso per eccellenza.

(2) *Diatonico*, presso a poco cogl'intervalli moderni, e *cromatico*, con intervalli di $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{1}{3}$ e $\frac{1}{4}$ di tono.

(3) Il più importante, l'*Inno a Calliope*, è scritto nel modo dorico e non presenta impiego di generi diversi, nè modulazioni. Noto che il Reinach trascura di citare Vincentio Galilei, che scoprì e ci trasmise l'*Inno a Calliope* nel suo *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581).

secolare. Negli scavi diretti dal signor Homolle al Santuario di Apollo comparvero alcune iscrizioni in cui fra le linee del testo stavano segni che furono tosto riconosciuti per note di musica. Si tratta di inni composti in occasione della festa istituita per commemorare la disfatta dei Galli a Delfo nel 218 avanti Cristo. « Singulier retour des choses d'ici-bas! Il y a vingt-deux siècles les « barbares accourus du fond de l'occident pour piller des trésors « de Delphes sont écrasés par Apollon, une fête est instituèe en « souvenir de leur defaite, des hymnes qui la célèbrent sont gravés « sur le marbre: aujourd'hui les descendants de ces mêmes barbares, convertis à la civilisation, viennent à grands frais, et sans « nulle pensée de lucre, explorer les ruines du sanctuaire d'Apollon, et le premier document qu'ils rendent au jour, aux applaudissements de leurs anciens ennemis, c'est un hymne destiné à « éterniser l'audace sacrilège de leurs ancêtres et la victoire du « dieu de la lumière! Les marbres, comme les livres, ont leurs « destins ».

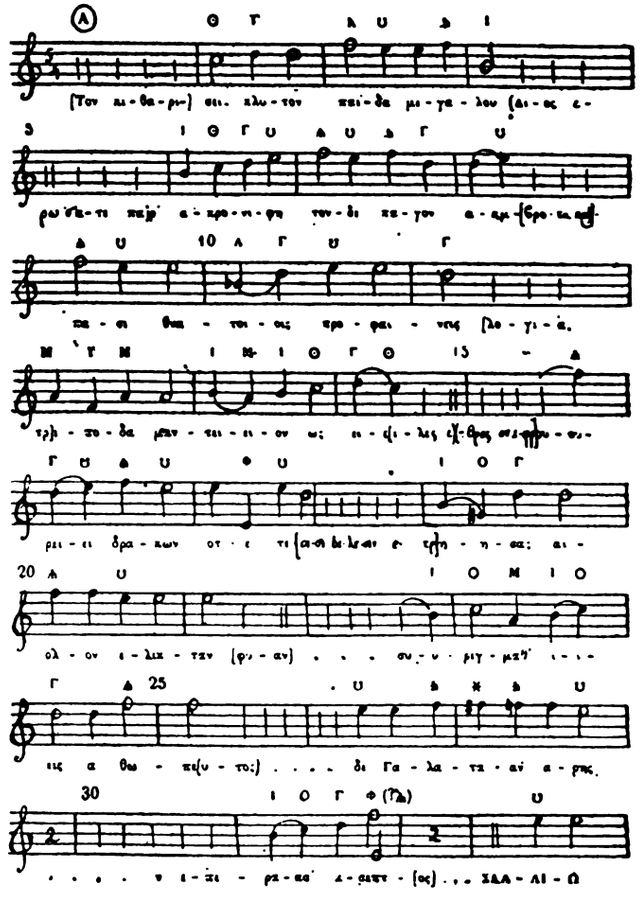
L'*Inno ad Apollo* è inciso su due grandi blocchi di marmo che si fanno seguito; la fine, che occupava un terzo blocco, è perduta; havvi pure una lacuna nel primo. Dai caratteri si può stabilire che l'iscrizione rimonta al secondo secolo avanti Cristo. L'autore, un Ateniese il cui nome è sparito, invoca il figlio di Giove, Apollo, rivelante la sua divina parola ai mortali; racconta come il giovane dio conquistò il tripode profetico trafiggendo colle sue freccie il dragone dalle pieghe tortuose e dal fischio terribile; assomiglia al mostro della leggenda i Galli feroci che Apollo respinse dal suo santuario terrorizzandoli; invoca le muse dalle candide braccia e le invita a discendere dall'Elicona per cantare il loro fratello, il dio dalla chioma d'oro che abita il Parnaso e che si reca colle donne di Delfo alla Castalia; e finalmente con un bel volo lirico evoca la processione Ateniese, o per dir meglio l'Attica stessa, la terra di Pallade dal suolo inviolato, presente alla cerimonia e fa rivivere sotto i nostri occhi i dettagli della festa: sugli altari fumano le coscie dei giovani tori, l'incenso d'Arabia sale al cielo, i dolci suoni del flauto e della cetra accompagnano i canti dei pellegrini.

La musica, scritta nel modo dorico, il solo che secondo Aristotile procura all'anima una perfetta calma, con un ritmo di $\frac{5}{4}$ per battuta (1), presenta nella terza ripresa dell'Inno un saggio del genere

(1) Ossia *fu trascritta* in $\frac{5}{4}$. Su tale interpretazione, che troverei poco pro-

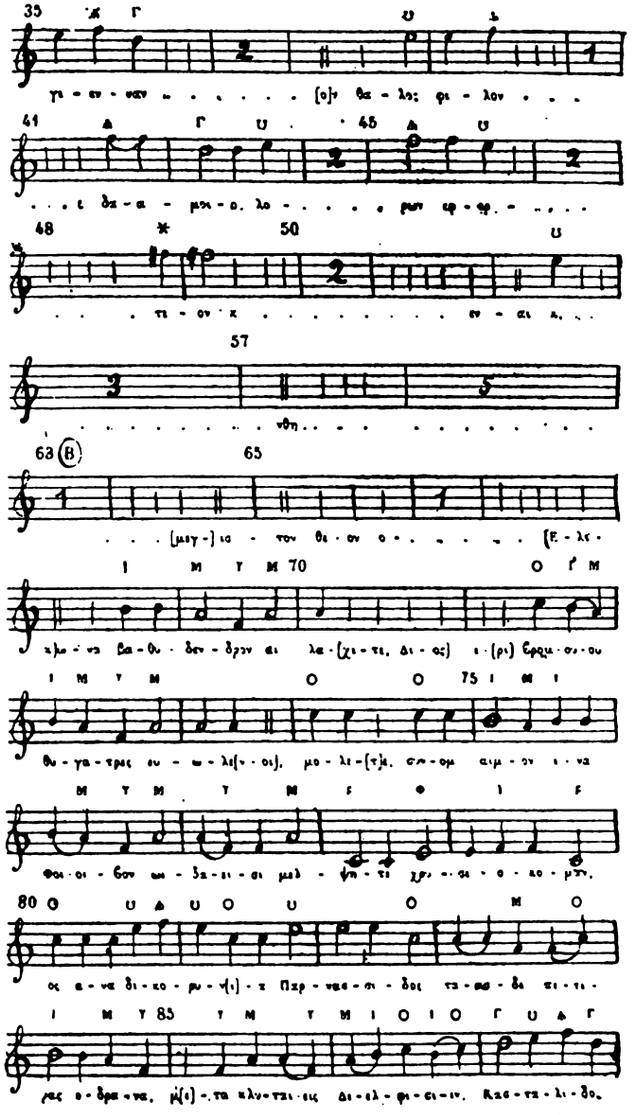
cromatico dei greci, che finora ci era noto soltanto in teoria — *c'est là peut-être la plus grande révélation de la découverte de Delphes*. Nella composizione domina *la pureté de ligne, la fermeté de contour, l'harmonie du fond et de la forme qui caractérisent le génie hellénique dans toutes les branches de l'art.*

Non furono ancora ricostruiti tutti gli anelli della catena che



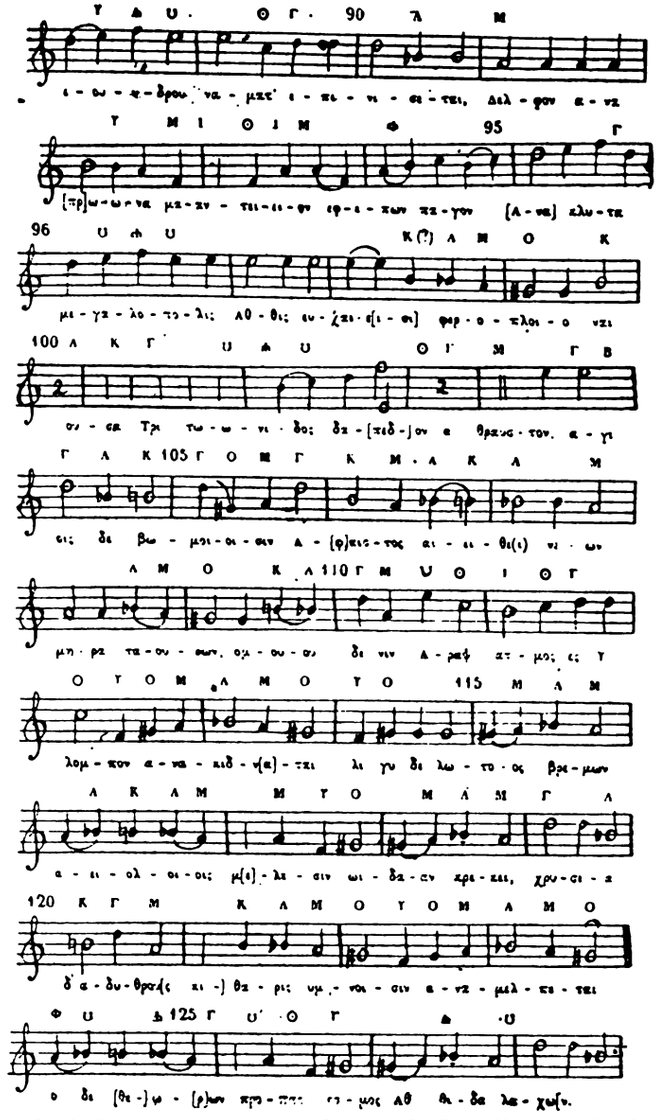
babile, non si può pronunciare un giudizio, ignorandosi con quali criteri vi si sia indotto il Reinach, dal momento che alle sillabe lunghe ed alle brevi non corrisponde sempre l'accento del ritmo musicale, e che i piedi del verso non stanno rinchiusi nelle singole battute, come risulta dalla lettura del testo presentato.

unisce la musica moderna alla greca, ma pei francesi « *une satis-* « *faction patriotique* vien se joindre au plaisir scientifique de cette



« découverte et en doubler le prix: la musique européenne avait « perdu ses titres, l'École d'Athènes les a retrouvés ».

Così finisce il Reinach; circa l'importanza della scoperta da lui così bene illustrata si scrisse poco fa nei N. 29-34 della *Gazzetta*



Musicale di Milano, mentre il Maestro L. Parodi cura l'edizione della Conferenza da lui tenuta a Genova sul tema; in Germania fu

censurato l'accompagnamento stromentale (arpa ed armonium) composto per l'Inno dal signor G. Faure (1).

Abbiamo riprodotto il famoso *Inno ad Apollo*, che crediamo non ancora pubblicato in Italia, avvertendo che i passi ricostruiti sono segnati con note senza testo: una linea indica le semiminime (*noires*), e due linee le minime (*blanches*). O. C.

PHILIPP SPITTA

Musikgeschichtliche Aufsätze (Studî sulla storia della musica).

(Berlin, Verlag von Gebrüder Paetel, 1894. 1 vol. in-8°).

Questo libro del rinomato musicologo tedesco di cui tutti sentiamo ancor viva l'impressione della recente immatura perdita, contiene molti importantissimi lavori non pubblicati già per la prima volta, ma per la prima volta riuniti in un volume. L'autore, che ha curata l'edizione completa delle opere di Enrico Schütz, ha voluto come conchiudere il còmpito che si era prefisso dieci anni or sono con la pubblicazione di un libro che, contenendo uno studio sullo Schütz, raccogliesse anche altra specie di studî; questi dovevano muovere dall'epoca e dall'ambiente di Schütz e riferirsi sino all'epoca presente. Gli studî che a quest'uopo egli ha scelti, non hanno subite modificazioni, ma quello intorno a Schütz, già svolto nella *Biografia generale tedesca*, ha ricevuto ora una forma che permette di considerarlo come qualcosa di nuovo e di più perfetto.

La vita e le circostanze, in mezzo alle quali si sviluppò la geniale attività di questo vero padre della musica tedesca, sono descritte con una ricchezza ed una scrupolosa ricerca di dettagli. La critica delle sue opere è profonda e documentata con mano sicura.

Si trovano spesso in questo volume molte sicure e preziose notizie sulla musica italiana e sui musicisti italiani che nel 17° secolo ebbero tanta influenza sopra il naturalizzarsi e lo estendersi della musica in Germania, su musicisti che nel 18° secolo tennero il posto d'onore nel movimento della musica teatrale, come *Rinaldo da Capua*, di cui poco o nulla si sa o almeno si sapeva, e che lo studio paziente e l'indagine coscienziosa mette al loro vero posto nella storia e nella parte della storia musicale che non è ancor fatta, cioè in quella del sec. 18°; notizie sopra speciali istituzioni musicali tedesche come della musicale società e il convivio musicale di *Mülhausen* nel 17° secolo; vi si trovano notizie sopra speciali manifestazioni del genere di musica famigliare che in Germania, fin dal 17° secolo, fu

(1) Tale accompagnamento non sta inserito nell'opuscolo del Reinach.

tanto coltivato e diede così belle raccolte di canzoni, benchè certo inferiori alla quantità di canzoni ed arie modelli di eleganza, di buon gusto e di ricchezza melodica, che si hanno nella medesima epoca, e prima ancora in Italia; notizie infine e osservazioni giudiziose e nuove sopra autori dell'età aurea dell'arte musicale, come sui Bach o fino sopra gli autori più moderni, le loro opere e i loro scritti, come intorno a Mendelssohn, Schumann, Wagner. Perciò non è la novità e l'interesse nei nomi dei musicisti e nelle opere, ma nello speciale punto di vista di un critico di grande studio e coscienza, di un musicista provetto e di un uomo veramente colto ed erudito. — I materiali raccolti dallo Spitta sono del massimo interesse storico e musicale; quelli che si riferiscono allo Schütz sono specialmente preziosi. Essi saranno di grande utilità per iscrivere dei maggiori lavori monografici e in ispecial modo per una monografia su Enrico Schütz, ma renderanno un servigio, inapprezzabile oggi, quando si scriverà una storia della musica tedesca del 17° secolo.

Spitta è il fondatore della ricerca bibliografica seria e positiva, basata sul documento inoppugnabile. Su questa via, che egli ha aperta, molti si sono arrischiati, ma pochi sono riusciti. In Italia essa è poco nota e da nessun vero musicista seguìta, perchè da noi si ama ancora la frase altisonante che sembra sintetizzare un giudizio e non può provare nulla. In Germania si è capito che è inutile e impossibile fare della sintesi quando manca l'analisi. In Italia si continua a fare il critico a base di paradossi e di sproloquii sensa senso. Egli è perciò da augurarsi che tali pubblicazioni siano anche in Italia introdotte e servano di modello come si coltivino con serietà gli studî di critica e bibliografia musicale, se vogliamo che cessi una volta il discredito sulle cose che da noi si dicono e si stampano.

Poichè al lettore può interessare, trascrivo l'elenco degli oggetti trattati in questo volume splendido e quanto mai ricco di cognizioni:

Vita ed opere di Enrico Schütz.

Gl'inizî della poesia madrigalesca in Germania.

La società musicale e il Convivio musicale a Mühlhausen nel XVII secolo.

Bachiana:

1) Bach e Cristiano Federico Hunold;

2) L'aria « *Ach, mein Sinn* » nella Passione di S. Giovanni;

3) Elaborazioni di originali stranieri;

4) Il trattato sul *Basso generale* e il *Manuale musicale* di F. Niedt.

Rinaldo da Capua e la sua opera « *La Zingara* ».

Di Speronte « *Singende Muse an der Pleisse* ». Per la storia della musica famigliare nel XVIII secolo.

Il canto maschile in Germania.

Giovan Giorgio Kastner.

Saverio Schnyder von Wartensee.

Intorno agli scritti di Roberto Schumann.

Ballata.

Le citazioni bibliografiche contenute in questo volume sono un modello di chiarezza e di concisione. Un registro dei nomi e delle cose completa l'interesse e l'utilità delle informazioni, rendendole facili e rapide; e ciò in pratica è anche uno de' buoni requisiti in un'opera scientifica e di una certa mole.

A pag. 9 è falsamente stampata la data 1511 come quella della stampa dei *Madrigali italiani* a 5 voci di Schütz. Deve dirsi 1611 essendo il Schütz nato nel 1585 e avendo cominciato a ricevere un fondamentale insegnamento nella composizione da Giovanni Gabrieli in Venezia nel 1609, cioè a 24 anni. Non rileverei l'errore, che è certo di stampa, se, subito dopo la data erronea 1511, non venisse citata l'altra 1512 (Venezia, Gardano) ripetendo così l'errore ed aggravandolo. L. T.

G. C. CRAVERO

Messa da requiem in suffragio dell'anima di Carlo Alberto.

Premiata dall' « Accademia di S. Cecilia » in Roma.

Diciamo subito che si tratta di un giovane maestro, di coltura non comune, e per questo ci occupiamo con speciale interesse del suo lavoro. Ma appunto perchè gli riconosciamo coltura e ingegno non gli risparmieremo il biasimo là dove da questo egli avrebbe potuto, volendo, facilmente salvarsi. Ed anzitutto vorremmo chiedere al Cravero perchè egli non abbia creduto di tener conto della tendenza a modificare la musica sacra che si fa sentire insistente in questi tempi, e che si è manifestata ultimamente in Francia, in Germania ed in Italia colla costituzione di società che tendono a far ritornare la pecorella smarrita là dove ella prese le mosse? Egli, giovane, avrebbe dovuto manifestare un modo di sentire la questione, personale e moderno, ed invece non si scosta dalle consuete forme, e ci dà una messa melodrammatica. Ciò premesso, diamo uno sguardo analitico alle parti che compongono la messa, e poi riassumeremo, sintetizzando, il nostro pensiero.

Un fugato dei violoncelli sopra un tema lamentevole ci avverte che comincia il *Mistero*, ed il soprano e tenore sospirano con for-

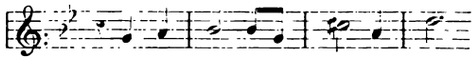
mula melodica semplice e dolce *Requiem aeternam*. Dopo poche battute il coro entra con un pianissimo di buon effetto, ed il maestro svolge una melodia larga ed appropriata, interrotta da brevi accenni dei *soli*, e chiude il *Requiem* col fugato iniziale.

Il *Kyrie*, svolto su un largo tema, con un contrappunto di buonissimo effetto, ha il solo difetto di rassomigliare nella prima successione di accordi, ad un noto tema di *Cavalleria rusticana*.

La proposta del *Dies irae* è affidata al coro, accompagnato dalla piena orchestra. Un contrappunto a terzine, disegnato dai violini primi, flauti, oboe e clarini, fa risaltare maggiormente il tema, ed imprime al pezzo un carattere grandioso. Il coro sottentra con un tema fugato, ed il contrappunto è ripreso dalle viole e dai fagotti. Questo tema, poco appropriato per le voci, sarebbe forse più a posto in una composizione orchestrale, affidato agli strumenti. Il *tuba mirum*, affidato al tenore, comincia con un'invocazione a botta e risposta delle trombe, che richiama alla mente note situazioni melodrammatiche. Alle parole: *mors stupebit* troviamo un tema delle trombe accompagnato dall'intera orchestra, che presenta una situazione ritmica di bellissimo effetto. La successiva ripresa del tenore dimostra qui pure che il carattere di questo tema è assai più strumentale che vocale.

Il *liber scriptus* ce lo canta il basso, ed è un'*aria* di forma piuttosto antiquata.

Il *quid sum miser* è un duetto per soprano e mezzo soprano che, a dire il vero, ci lascia poco soddisfatti. La forma antiquata ed eminentemente teatrale del pezzo, con cadenze di gusto assai discutibile, ci fa desiderare che il maestro ritorni presto sulla buona strada. Ed invero non tardiamo a trovare un brano che ci riconciglia pienamente con lui, e ci compensa ad usura delle precedenti mancanze. Si tratta del *confutatis;* una fuga a 4 parti per coro sopra questo tema, che il salto eccedente rende veramente caratteristico:



L'effetto di questa fuga è del tutto indovinato; il tema si presenta nelle singole riprese chiaro e distinto; i divertimenti, svolti sobriamente, lasciano sempre intendere libera l'entrata del tema principale, e ne accrescono l'effetto; la disposizione delle voci buona, e l'accompagnamento strumentale, fatto con amore e coscienza, coopera al risultato complessivo, mentre non copre soverchiamente le parti del coro. Se sulle due crome *si*, *sol* invece di trovarsi la sola

sillaba *tis* vi fossero due sillabe distinte, il risultato si potrebbe dire completo.

Un altro brano veramente buono è l'introduzione del *lacrymosa*, affidata ai legni. Trattata in stile polifonico con contrasti ritmici ingegnosi, e con disposizione delle parti eccellente, questa introduzione attesta in favore della coltura e l'educazione artistica del Cravero.

Grazioso è l'*offertorio* nella prima parte; meno buono nella seconda.

Un'altra ottima fuga ci presenta il *Sanctus*, quantunque il tema non sia del tutto originale. Notiamo in esso il perfetto adattamento ritmico alle parole del testo.

L'*Agnus Dei* contiene dei buoni particolari, ma non ci pare indovinato nell'impianto.

Segue il *Lux aeterna* per basso, ed il coro conclude sospirando ancora una volta coi temi del primo tempo: *requiem aeternam*.

Dopo questo rapido esame e quanto dicemmo in principio, non sarà difficile determinare il genere di questa messa; lo stile non si manifesta ancora omogeneo; patenti disuguaglianze attestano qua e là le tendenze nuove derivanti da soda cultura, cozzanti coi vecchiumi della tradizione; le reminiscenze, naturali in una prima opera, non sono nè troppo frequenti, nè troppo palesi. L'armonizzazione, in generale curata ed abile, rivela a volte lo studioso dei trattatisti d'oltr'Alpe. La frase bene svolta anche là dove la melodia è meno nobile, ed una ricerca nel contrasto dei ritmi dimostrano un profondo studio della forma. Lo strumentale, sempre elaborato, ottiene a volte effetti veramente indovinati.

In due parole: le qualità non mancano, e questo lavoro ci autorizza a sperare nella buona riuscita dei lavori futuri, ciò che di tutto cuore auguriamo al Cravero. G. B.

GIUSEPPE SERGI

" Dolore e piacere ". Storia naturale dei sentimenti.

(Milano, Dumolard).

Del bel libro di Giuseppe Sergi deve la scienza musicale occuparsi, per ciò ch'esso dice dell'origine della musica e della natura del sentimento estetico destato dai suoni (pag. 304-309; 315-330). Circa il primo punto, Sergi non fa che rinfrescare la teoria che Spencer esponeva, quasi trent'anni or sono, nel primo volume dei suoi *Essays*. La musica, cioè, non sarebbe, in origine, che l'espressione dei sentimenti, per la voce umana, nella diffusione degli ec-

citamenti. La voce, forma specifica d'estrinsecazione dell'eccitabilità o irritabilità propria dei muscoli a quella predisposti, subirebbe perciò, nelle sue variazioni, gli effetti fisiologici delle variazioni dei sentimenti; d'onde l'*intensità*, il *timbro*, l'*altezza*, come speciale traduzione fisiologica della depressione o dell'esaltazione sentimentale, e di tutti i gradi intermedî fra questi due estremi. Il canto sarebbe dunque il linguaggio naturale della passione. Il Sergi completa però bellamente la teoria spenceriana dell'origine del canto, ricollegandola all'altro concetto di Spencer sull'origine dell'arte in generale, secondo il quale l'arte non è che una forma elevata del giuoco, ed è contrassegnata dall'*assenza* di *utilità*, da un *eccesso* di attività nervosa sulla quantità necessaria agli scopi diretti della vita, che si traduce nel lavoro artistico. Ma, pel Sergi, alle origini della musica, il carattere estetico è soffocato dal carattere di utilità, in quanto, come la danza, così il canto sarebbe espressione di sentimenti eccitati principalmente da fatti che hanno avuto carattere di difesa propria e della specie, o, altrimenti, di bisogni individuali e sociali. In seguito, dati certi effetti piacevoli, per eccitazioni di esaltamento, l'evoluzione investì ciò che era da principio unicamente utile, del carattere estetico, cioè di puro piacere o passatempo. E così sarebbe sorta la musica come *arte*. Teoria del resto che anche il Weismann abbozza nei suoi *Saggi sull'eredità*, e che rientra in quella general legge che presiede alla trasformazione degli elementi di utilità in elementi di mero diletto.

Meno convincenti e forse meno esatte si palesano le vedute del Sergi sui caratteri dell'emozione estetica musicale. *Logicamente* fedele al principio svolto in tutto il libro, che il sentimento, così d'origine centrale come periferica, non sia che la forma psichica delle alterazioni organiche che l'eccitazione induce negli organi della vita nutritiva, egli non sottrae dall'impero di codesta legge neppure l'emozione musicale. Sulla base, giustissima, per altro, che le eccitazioni acustiche, per quanto deboli, producono, per effetto specialmente della contiguità di molti nervi cerebrali ai nuclei dell'acustico, varietà di effetti sul cuore, sul respiro, come su altre funzioni organiche, il Sergi costruisce così il meccanismo del sentimento musicale: I mutamenti avvenuti nella funzione degli organi vitali, accelerazione o rallentamento cardiaco e della respirazione, pressione sanguigna, ecc., sono portati ai centri coscienti per le loro vie naturali, nell'atto che per l'acustica, che porta al cervello superiore gli eccitamenti speciali, si ha coscienza dei suoni e percezione distinta. Secondo l'A., dunque, il piacere emozionale della

musica è dovuto *unicamente* alle eccitazioni delle funzioni nutritive; l'intelligenza non v'ha nulla che fare, soltanto l'elemento della coscienza entra come forma intellettiva, ma coscienza delle impressioni effettive piacevoli del suono. Arte di puro carattere sensazionale la musica, dunque: niuna emozione estetica senza previa corrispondente mutazione ed eccitazione organica. Qui sorgono i dubbi. Da una parte, non si comprende come, posto, e così pone il Sergi, che un suono, per produrre una variazione cardiaca, e perciò un'emozione, debba prolungarsi per un certo tempo, maggiore sempre del periodo cardiaco, e posta quindi una correlazione tra la durata del suono e l'intensità dell'emozione; possa su tale criterio fondarsi la preminenza della melodia sull'armonia, per rispetto alla copia emozionale indotta dall'una e dall'altra. Pare invece a noi che il fatto, indiscutibile, della maggior potenza d'emozionalità delle melopee lente, in generale, in confronto dei toni succedentisi con rapidità, debba porsi in relazione coll'altro fatto, che l'intelligenza ha maggior agio e facilità, nei movimenti lenti, di rilegare l'antecedente col susseguente, di formarsi un concetto chiaro, armonico, completo, di tutto il pensiero musicale. Pongasi un individuo, sensibilissimo agli effetti musicali, non indotto neppure completamente della tecnica: ma ignori la costruzione della *fuga*. La prima volta che costui sentirà una *fuga* di Bach, con tutta probabilità, non ne riceverà alcuna impressione, o almeno non ne avrà che una infinitamente inferiore d'intensità a quella che egli proverà quando gli sia spiegata con ogni cura la trama di quel lavoro, la rispondenza delle parti, la logica rigorosa ed armoniosa di tutto l'insieme. D'altra parte, se la gran massa del pubblico gusta assai più le melodie semplici, chiare, spontanee, che non quelle elaborate e complesse, ciò può bene attribuirsi a due fattori: l'inerzia che si oppone allo sforzo necessario appunto per comprendere queste ultime; l'abitudine di duecento anni che in noi Italiani, almeno, ha oramai organizzato il gusto per la melodia d'opera, la quale, indubbiamente, è imbastita sopra un modello costante e conosciuto. Queste considerazioni inducono, pertanto, a dubitare se nel piacere estetico musicale non abbia gran parte la intelligenza, quella intima soddisfazione cioè — della natura della quale, intendiamoci, noi non vogliamo discutere qui, e su cui anzi desidereremmo che il Sergi portasse l'acuto suo pensiero — che l'uomo prova quando riesce a sciogliere un dubbio, un problema, quando riesce a rendersi perfetta ragione di ciò che, di primo acchito, gli appariva avvolto nel velo dell'ignoto, dell'impenetrabile.

C. J.

La Martire.

Novella scenica in tre atti di Luigi Illica, musica di Spiro Samara. Riduzione per canto e pianoforte (E. Sonzogno, edit., 1894).

Se non erro, la *Martire* appartiene a quel genere melodrammatico che fu detto verista. Scarsa essendo l'azione psicologica, fu precipua cura del compositore ritrarre i caratteri dei personaggi e l'ambiente in cui si svolge il dramma.

Tristano Petrovich, capo-ciurma di scaricatori danubiani, e gli altri personaggi: lavoratori, marinai e kellnerine, musicalmente parlano un linguaggio da pari loro. Nè la pittura dell'ambiente potrebbe essere più viva. Non saprei immaginare altra musica che — pur senza il soccorso del dramma — meglio di questa della *Martire* faccia, per associazione d'idee, correre il pensier nostro alla vita chiassosa d'un caffè-concerto d'ultimo ordine. Tralascio di fare un particolare esame dello spartito. Ce n'è per tutti i gusti: dal valzer si passa alla polka e alla mazurka; nè vi manca una romaniesca a rendere più brillante e completo il *cotillon*.

Piuttosto accenno alla scena del caffè-concerto nell'atto secondo: scena stupenda nella sua ardita novità e — se ho ben compreso le intenzioni del maestro — profonda nel suo simbolismo. La scuola musicale verista non poteva essere meglio delineata nella romanza *Fammi morir!* del *Maestro Cav. Delicati*. Ce la canta il tenore italiano *Baciacieli*, « angelico cantore che della pura scuola italiana (quale finissima ironia!) il metodo soave ha conservato ». E come la romanza-mazurka del *Maestro Delicati* porge fraterna la mano alla polka-cancan, che con lubriche movenze gorgheggia *Nina Fleurette*, canzonettista francese! C'è tutto il passato, il presente e l'avvenire dell'arte novella. In poche pagine la *Martire* dice assai più che non un volume di critica.

A *Baciacieli* e *Nina Fleurette* viene contrapposto *Crysostomus Weischeit*, virtuoso tedesco. Strana creazione quella di *Crysostomus Weischeit:* « basso profondo, tedesca scuola, wagneriano e biondo ». Udite il suo arioso *Le filatrici*, « un esemplare rarissimo di *leitmotif* scientifico, un zig-zag d'armonie ». Egli indossa un costume di Maestro Cantore e canta

Oh, bella, oh quanto,
se esali, o primavera,
il blando odor
de' vaghi fior.
. . . . .

Finito il preludio, si dà ai più acrobatici esercizi di versificazione teutonica:

In bel giardino
filando il lino
stanno gentili
fanciulle umili
torcendo i fili
lunghi, sottili
morbidi, esili.....

E così di seguito.

Tanto incomparabile splendor poetico trovò nel maestro interprete degno. Ch'egli, non pago d'aver — alle parole « tedesca scuola, wagneriano e biondo » (pag. 50) — evocato con dolcissima frase l'amore di Sigmondo e di Siglinda, non contento d'essersi, al principio del canto *Le filatrici* (pag. 119), inspirato all'addio di Lohengrin al cigno, continua nel seguito a parodiare taluna delle squisite melodie di Walther di Stolzing.

Caricatura grottesca! Una cosa certo vi appar chiara: la compassionevole povertà tecnica del maestro, la cui polifonia non varca i limiti dell'unisono. Pretendere da un verista il più modesto contrappunto sarebbe indiscrezione.

Ma, e se pretendessimo un po' di rispetto per l'arte? A. E.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Storia.

BERNARD KOTHE, Abriss der Musikgeschichte (Compendio della storia della musica). Sechste vermehrte und verbesserte Auflage (Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart, 1894).

Per quanto sia questo un compendio di storia della musica, è certo che la preoccupazione di essere conciso e toccare ad un tempo i punti principali dell'ampia materia ha costretto l'autore ad usare di un sistema, secondo il quale la storia si ridurrebbe ad un meccanismo arido di nomi e di date, cosa inutile e banale. Io non rileverò le lacune, le inesattezze, gli errori di questo libro. Ve ne sono in buon numero per ciò che riguarda la musica in Inghilterra, in Francia ed in Italia, meno per ciò che si riferisce alla musica in Germania, senza notare che non vi ha nulla o quasi circa le tradizioni musicali in Ispagna e in Russia come circa quelle antichissime dell'Oriente e quelle bene importanti della Grecia. Ma, pur limitandoci alla musica occidentale ed alle sue evoluzioni, è deplorevole che l'autore abbia tralasciato di occuparsi p. e. delle fonti del canto polifono in Inghilterra, delle canzoni popolari nordiche dall'800 al 1200, delle incipienti scuole d'arte che le raccolgono, della lirica musicale italiana e della sua evoluzione dalla polifonia (1500) alla monodia (1600), delle origini e sviluppo del melodramma e delle specie liriche rappresentative francesi (1600), dell'opera buffa italiana, delle fonti e dello sviluppo della musica istrumentale in Germania; poichè non si esplica e molto meno si esaurisce questo punto col solito sistema di alcune brevi biografie de' principali maestri: e qui anche le lacune sono molte e sensibili assai. Vi hanno in questo libro delle inconcepibili omissioni non pure di fatti ma anche di nomi di compositori celebri o quanto mai importanti come Orazio Vecchi, Marco da Gagliano, Cambert, Purcell, Vivaldi, Marcello, Galuppi, ecc. oltre ad una strana confusione nell'apprezzamento degli artisti moderni più noti.

Dopo ciò io non dovrei aggiungere che in questa così detta storia manca una qualsiasi indagine alle fonti originali, sia pei fatti dell'arte, sia per la documentazione bibliografica, ciò che pone spesso

l'autore nella condizione di affermare cose inesatte e non vere, come, p. e., che l'effetto delle prime opere italiane non fosse dovuto alla musica, bensì allo splendore dello spettacolo, o come quando dice che il « *Merlino* » di Goldmark si rappresenta in Italia con successo duraturo; manca un qualsiasi punto di vista critico e non è notato il nesso che esiste tra i fatti dell'arte, senza di che non solo non si fa della storia ma si rende incomprensibile ed inutile anche una semplice cronaca. Il registro dei nomi è inservibile perchè incompleto ed inesatto; i pochi esempî musicali, posti in fine come appendice al volume, non guastano ma sono un documento troppo povero ed isolato.

La cosa più originale di questo libro è che esso sia arrivato alla sesta edizione, ciò che depone del buon gusto e della sagacità dei buoni leggitori tedeschi. L. T.

Dr. THEODOR v. FRIMMEL, Beethoven's Wohnungen in Wien.

Ecco uno studio abbastanza curioso. L'autore, utilizzando coscienziosamente la letteratura beethoveniana, ha voluto riunire ciò che negli scrittori, nei biografi e nelle lettere stampate si trova sul tema delle abitazioni di Beethoven a Vienna. Il Frimmel ha, quindi, sfogliato l'opera di Thayer, le *Notizie* di Wegeler e Ries, le *Lettere* pubblicate da Nohl, le *Memorie* del barone Tremont, ecc., ed ha raccolto ciò che gli occorreva. Ognuno sa che Beethoven, di 16 anni, nel 1787, fu a Vienna per la prima volta a fine di prender lezione da Mozart. Il Frimmel, come non ha trovato nessuna notizia edita, così non ha potuto dir nulla del giovane musicista circa il brevissimo tempo che egli dimorò allora a Vienna. È solo dall'epoca del secondo soggiorno di Beethoven in Vienna, cioè dal novembre 1792, che il Frimmel può determinare, con qualche inevitabile lacuna però, in quale casa della capitale austriaca, in una determinata epoca, Beethoven dimorò. Il fatto sta che l'infelice maestro, irrequieto e malato, nello spazio di 35 anni cambiò forse altrettante volte la casa o a Vienna o nei dintorni, poichè è noto che egli amava molto la campagna. Le poche pagine del Frimmel non sono inutili, ma il suo studio poteva avere ben altra importanza e assai maggiore interesse, se egli avesse potuto metodicamente cercare nei fogli d'annuncio cittadini e in altri atti, per precisare alcuni dati incerti tuttora nei libri degli scrittori e dei biografi. L. T.

C. F. ABDY WILLIAMS, A Short historical account of the degrees in Music at Oxford and Cambridge, with a chronological list of graduates in that faculty from the year 1463 (London, Novello, Ewer and Co.).

Come risultato di un diligentissimo studio storico di codesto isti-

tuto, tutt'affatto inglese, dei gradi accademici musicali, l'A. pone il postulato che i medesimi sorsero quando la musica inglese aveva raggiunto un assai avanzato punto di sviluppo, in confronto anche della musica continentale, e i musicisti inglesi avevano quindi toccato un alto segno, non solo fra i contemporanei, ma anche fra i musicisti più dotti dell'oggi; e che le Università inglesi conferirono daprincipio gradi onorari, senza condizioni di esami o di titoli, ai più eminenti musicisti inglesi, come segno di stima e considerazione. Ma, coll'andar del tempo, quando musicisti anche mediocri cominciarono a sollecitar tali gradi, le Università presero a richiedere prove certe del valore del candidato, e di qui nacque per costui la necessità di dimostrare ch'egli aveva studiato per un certo numero d'anni, e l'usanza ch'egli, in compenso del grado conferitogli, presentasse una composizione, da eseguirsi dinanzi al Corpo dell'università.

Il libro del Williams si chiude con una lista di tutti i *graduati* in musica ad Oxford e Cambridge, compresi i dottori onorarî, cioè Saint-Saëns, Max Bruch, Tschaikowsky, e il nostro Boito. C. J.

Wagneriana

URSINI-SCUDERI Avv. Prof. S., Riccardo Wagner e l'opera sua. Studio critico sulla (così detta) Questione Wagneriana. In-8° (Palermo, C. Clausen).

Rare volte ci accadde di leggere così gran numero di amenità in così piccol numero di pagine. Neppure il nome di Wagner vien rispettato, e per l'A. diventa Wägner! Del resto giudichi il lettore: « L'estetica di R. Wägner vorrebbe rinculare, direbbe il Giusti, l'Arte in genere al simbolismo, al mitismo, al soprannaturale, all'infinito, al panteismo, al misticismo: umanando, per usare una frase del Carducci, quest'arte non già per la ragione del bello, ma per dimostrazione della propria tesi »..... « E voi già lo sapete che il Wägnerismo, cacciato malamente da tutto il mondo si è rifugiato a *Beyruth* (*sic*) ». Venendo poi alle singole opere, dopo aver premesso che per lui Rienzi è il capolavoro di Wagner, ecco come giudica le altre: « *Il vascello fantasma* è elaborato su per giù sullo stesso stile del *Rienzi*... la melodia è meno squisita e ben fatta »... Pompa e frastuono, pesantezza e prolissità vi abbondano. Trapela un certo dispregio tecnico... Tannheüser offre molte stranezze ed aberrazioni ed un pronunciato disprezzo della tecnica ed estetica in generale... In *Lohengrin*... povertà melodica troppo palese: eccessiva pesantezza, monotonia e prolissità ». Qui l'A. dice che non v'ha alcun dubbio che le muse hanno abbandonato Wagner dopo

Lohengrin, e prosegue nel suo giudizio: « Tristano ed Isotta è letteralmente quello che chiamasi abisso. Esaurimento melodico assoluto: eterno recitativo Wägneriano: monotonia straziante dal principio alla fine: dispregio vivissimo della tecnica e dell'estetica in generale, infinita aritmia: interminabili scene: eterna modulazione armonica: stranezze ed aberrazioni, prolissità e pesantezze indicibili: qualche fuggevolissimo cenno melodico è anch'esso tenebre e morte: non una pagina umana, ma nebbie densissime: movimenti tutti lenti, di una uniformità deleteria. Quest'opera è davvero il degno omaggio reso dal Wägner al *Nirvana* (religione del nulla) di A. Schopenhauer ».

E basti. G. B.

LOUIS-PILATE DE BRINN' GAUBAST et EDMOND BARTHÉLEMY, « Richard Wagner », La Tétralogie de l'Anneau du Nibelung. Un vol. in-8° di p. 633 (Paris, E. Dentu éditeur, 1894).

Benchè non sia certamente dal punto di vista di una traduzione in prosa, per quanto letterale ma non adattabile alla musica, che si può formarsi una giusta idea dei drammi di Wagner, pure il lavoro del signor Luigi Pilato de Brinn' Gaubast è coscienzioso e ben fatto. L'autore sa quali elementi concorrono all'efficacia del discorso poetico-drammatico di Wagner anche dato, ma non concesso, che lo si potesse per un momento considerar sciolto dalla musica; la ritmica, l'allitterazione, la rima delle consonanti iniziali e finali delle parole sono cotesti elementi indispensabili; per cui egli si è reso certamente conto di ciò che manca alla sua bella e fedele traduzione. Ma essa fa certamente che il lettore senta la potenza creatrice del genio di Wagner e riviva questi drammi con un interesse intenso, e servirà ancora, io lo credo bene, per chiarire dei passi, che sono tutt'affatto incomprensibili nei libretti di Wilder. Il preambolo e l'annotazione filologica del Brinn' Gaubast non ci dicono, in verità, gran che di nuovo; ma ormai questo è un difetto comune alla maggior parte dei libri che si pubblicano intorno a Wagner ed alle sue opere. Lo stile dell'autore, vivace, elegante e gentile, sa tuttavia far valere qualche affermazione critica considerevole ma paradossale, qualche squarcio lirico e qualche perdonabile ingenuità.

Il signor Edmondo Barthélemy ha collaborato in questo libro con pari diligenza ed amore. Egli vi ha scritto uno *Studio critico: « Dei cicli germanici e scandinavi nella Tetralogia di Riccardo Wagner, »* lavoro di considerevole erudizione circa la sostanza della mitologia scandinava, la sua significazione e il suo simbolismo nell'opera del Wagner. Oltre a ciò egli ha aggiunto alla traduzione

prosastica dei drammi un *Commentario musicografico*, che è la descrizione della musica e rassomiglia alle *Guide tematiche*, senza la musica però. In generale questo commentario è a bastanza esatto e di discreta utilità pratica, talvolta forse un po' troppo nello stile solenne del signor Wolzogen.

I critici musicali e i letterati francesi hanno ormai avocato a sè il monopolio del wagnerismo, nello speculare il quale essi spiegano uno spirito di ricerca nuovo e profondo. Essi hanno ricordato le parole del Michelet, secondo le quali « ciascun pensiero solitario delle nazioni è rivelato dalla Francia ». E così han preso a interpretare, a tradurre e popolarizzare il verbo wagneriano, mentre a noi Italiani non resta che sempre più constatare la nostra fenomenale, sbalorditiva indolenza. L. T.

HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN, Le drame wagnérien. Un vol. in-16°, di p. 268 (Paris, Léon Chailley, 1894).

Nel suo libro, il signor Chamberlain imprende a spiegare in modo chiaro e minuzioso che cosa sia il dramma wagneriano, come egli differisca da ogni altra forma artistica e in che consista la sua comprensione. Dobbiamo quindi anche una volta rileggere molte considerazioni che, sotto altra forma talora, riproducono le idee espresse dal Wagner medesimo e commentate ed illustrate poscia dalla legione così intelligente come desiderosa di polemica de' suoi ammiratori letterarî.

Al signor Chamberlain dobbiamo questa lode giusta e sincera: la esposizione delle sue idee generali sull'opera di Wagner, come anche la critica dei singoli drammi, è chiara, semplice quanto è possibile e continuamente documentata dalle teorie del maestro, riportate spesso letteralmente. Con cognizioni simili, serie e profonde, è alla giusta comprensione dell'arte di Wagner che davvero si intende, e il libro del signor Chamberlain è perciò un aiuto prezioso. Perchè, come dice l'autore, se « le scoperte del Wagner nel campo dell'armonia, dell'istrumentazione e della versificazione sono già passate nel dominio pubblico, il dramma stesso, l'arte nuova, al servizio della quale furono fatte queste innovazioni di ordine secondario, è restata fino ad oggi senza influenza reale e perfino quasi totalmente incompresa ». L. T.

ALFRED ERNST. La Walkyrie. Première journée de la trilogie: L'Anneau du Nibelung, de Richard Wagner. Traduction nouvelle en prose rythmée. Un vol. in-16°, di p. 84 (Paris, P. Schott et C.)

La traduzione del signor Ernst è anzi tutto fedele al testo originale, rispetta la lunghezza del verso tedesco e la sua ritmica.

Essa è fatta per essere cantata, non per essere letta senza la musica, ed è concepita secondo il legame indissolubile in cui, nei drammi di Wagner, la parola si trova colla musica. Ecco dei tentativi serî e, per quanto è possibile oggi, consoni alle idee del maestro.

Io mi rallegro di tutto cuore coll'autore di queste pagine nelle quali lo stile corre limpido e terso, colla nitidezza e la concisione che, a tratti, lo avvicinano all'originale, e mi auguro che egli pubblichi anche la traduzione degli altri drammi wagneriani.

La versione dell'Ernst è preceduta da una chiara esposizione del metodo al quale egli si è attenuto nell'eseguirla. L. T.

ÉTIENNE DESTRANGES, Tannhæuser de Rich. Wagner. Étude analytique (Paris, Fischbacher, in-16°).

Il Destranges, autore di altri pregevoli lavori ci dà ora quest'analisi poetica e musicale del Tannhäuser. E un lavoretto chiaro e ben fatto e che può dare un'idea abbastanza esatta dell'opera.

G. B.

HEINRICH PORGES, Richard Wagner's Bühnenfestspiel "Der Ring des Nibelungen". Eine Studie. Dritte Auflage (München, Carl Merhoff's Verlag, 1894).

Si è scritto tanto su Wagner e sulle sue opere, che non si saprebbe credere nè all'opportunità nè all'utilità di questi studî speciali sparsi, ormai a migliaia sul mercato musicale e che vanno ripetendo sino alla sazietà ed alla noia le medesime cose. Chi ha oggidì ancora il coraggio di affrontare la lettura di una delle goffe guide attraverso i poemi di Riccardo Wagner? Che forse esse non han fatto ridere a bastanza? O non basta forse un solo periodo del signor Hans v. Wolzogen per gettare il lettore in uno stato di semi-imbecillità, quando non sia nauseato dalle gonfiezze, dal caos e dal continuo non senso di quello stile e di quelle affermazioni puramente cervellotiche e banali? Ora è venuto il signor Porges, il quale ci offre un nuovo commento dell'*Anello del Nibelungo*. Anch'egli non va esente dall'esagerazione dei wagneriani, propriamente di quelli della setta, ma il punto di vista della sua critica è serio, e il modo col quale essa è trattata, penetrante e sufficientemente chiaro. Dico sufficientemente, perchè va tenuto conto della chiarezza relativa che vi può essere quando si ha a che fare con teorie e con opere d'arte del Wagner. L'A. rifà l'esame della famosa *tetralogia* nelle varie sue significazioni, come soggetto, nelle sue relazioni colla tragedia antica e collo Shakespeare, con l'ideale di Beethoven, con lo spirito che aleggiò sempre intorno all'arte de' maggiori poeti. Ciò che più interessa, nell'opuscolo del Porges, è la critica

oggettiva fatta sulla scorta e con l'assistenza degli scritti di Wagner, che egli ha continuamente presenti. Ciò è serio ed utile, perchè una tale sintesi serve, se non altro, per tutti coloro, che parlano a dritto e al rovescio delle teorie di Wagner, applicandole ora a una ora all'altra delle sue opere, senza averne mai letto neanche una riga. Questo succede precisamente in Italia più che altrove, in Italia, dove il wagnerismo è, in conseguenza, una mistificazione continua, escogitata e perpetrata da coloro, che più ne ignorano lo spirito e le tendenze. L. T.

ALBERT HEINZ Wegweiser durch die Motivenwelt der Musik zu Richard Wagner's Bühnenfestspiel " Der Ring des Nibelungen „ in besonderer Rücksicht auf ihrem organischen Zusammenhang mit dem dichterischen Gehalte des Drama's Charlottenburg (- Berlin), 1893. Verlag der *Allgemeinen Musik-Zeitung*).

Ad essere sincero, il titolo di questo *Indicatore*, diviso nelle quattro parti, che corrispondono alle altrettante della *Trilogia* di Wagner, mi aveva un po' spaventato con quel *mondo dei motivi* e quella *connessione organica:* mi aspettavo nuove analisi, nuove classificazioni, nuovi punti di vista: si sa che ogni buon tedesco ha bisogno di tutto ciò come dell'aria che respira. Debbo tuttavia affermare con pari sincerità che lo studio dell'Heinz, pur conservando il sistema seguìto generalmente in pubblicazioni analoghe e intendendo all'identico scopo, si serve di una esposizione più chiara, libera da quelle strane e confuse, e però inconcludenti gozzoviglie ideali e sentimentali, di cui è ricca la letteratura wagneriana e specialmente quella che è fabbricata nelle officine di Bayreuth. Ho trovato maggiori e più opportune le citazioni musicali, più corrette e meglio ordinate. Vi ho meglio scorto la mano del musicista. Val meglio chiamare l'attenzione, a tempo e luogo, sopra determinati passaggi di tonalità e certe entrate di istrumenti, che lo sfoggio di un frasario illustrativo altrettanto insciente quanto ameno. Nell'*Indicatore* dell'Heinz vi ha la prova di una conoscenza vera e sicura delle partiture della *Trilogia*, e questo è ciò che lo raccomanda a preferenza del resto. L. T.

ALBERT HEINTZ, Richard Wagner's " Lohengrin „. Nach Dichtung und musikalischer Entwickelung etc. Mit 50 in den Text gedruckten Notenbeispielen (Charlottenburg (Paris), 1894. Verlag der « Allgemeinen Musik-Zeitung »).

È questa una guida tematica per il « *Lohengrin* » di Wagner. Essa è divisa in tre parti: 1) Motivazione dell'opera d'arte come principio di un indirizzo nuovo del dramma musicale. 2) Esposizione e commento della sostanza del poema. 3) Commento della musica colla citazione dei motivi tematici.

In quanto alle due prime parti, non vi era forse nulla di nuovo

a dire. In quanto all'ultima parte che è, sebbene non originale, abbastanza curata come commento, io avrei desiderato una maggiore perizia nella esposizione grafica dei brani musicali, una maggiore purezza e castigatezza nella disposizione delle armonie, quella fedeltà che, dopo tutto, non è cosa difficile, essendovi del *Lohengrin* correttissime edizioni tedesche, e meno errori. E dico questo specialmente sapendo che l'autore raccomanda il suo opuscolo come indicato per lo studio dell'opera di Wagner e per l'uso che se ne ripromette nei Conservatori e nelle scuole musicali. L. T.

E. GOLDSCHMITT, Bayreuter Bühnenfestspiele 1894. **Verzeichniss der Festgäste (Bayreuth, Niehrenhein et Bayelein, in-12° (Mk 1-).**

È un elenco che vorrebbe essere completo di tutti i forestieri intervenuti alla stagione Bayreuthiana 1894; elenco desunto dalle note del comitato delle feste, del comitato degli alloggi, dalle prenotazioni degli alberghi, ecc. G. B.

Musica.

CONSTANT PIERRE, Musique exécutée aux fêtes nationales de la Révolution française (Chant, Chœurs et Orchestre) recueillie et mise en partition d'après les parties originales manuscrites ou gravées, et accompagnée de notices historiques **(Paris, Alphonse Leduc).**

Di questa interessante pubblicazione, di cui ebbimo già ad occuparci nel 2° fascicolo della *Rivista* (p. 358), riceviamo ora il secondo volume, che mantiene le promesse che era lecito indurre dal primo. Dopo l'*Inno a Voltaire*, viene ora la volta dei canti dedicati alla celebrazione delle vittorie ottenute dalle armate francesi. Veramente il volume contiene ancora una *Marche lugubre* e l'Inno *Peuple, eveille-toi,* di Gossec. La *Marche lugubre* fu scritta l'anno 1790 in occasione dei funebri in onore delle vittime di Nancy. Povera d'invenzione melodica, essa offre nondimeno un certo interesse nella composizione dell'orchestra, nella quale troviamo i flautini, le trombe, la famiglia dei tromboni, il serpentone, la tubacurva, il tam-tam, grandi novità allora quando le musiche militari non comprendevano generalmente che clarinetti, corni e fagotti. Cotesta marcia eseguita anche ai funerali di Mirabeau, fece grande impressione sugli uditori. Un redattore della « *Révolution de Paris* » (aprile 1791) dice che quelle note » « brisaient le cœur, arrachaient les entrailles »: Madame *de Genlis* afferma che « cette musique était admirable; les silences faisaient frémir, c'était véritablement le silence de la tombe ». A vero dire, non vi sono punto silenzi completi nella *Marcia* di Gossec. La quale, in sostanza, non è che

la combinazione, o meglio, l'alternanza di due *motivi:* gli accenti strazianti degli strumenti a fiato, e il cupo rullìo della gran cassa, dei tamburi e del tam-tam. Era un effetto assolutamente nuovo, dove s'è fatta valere l'invenzione drammatica di Gossec.

L'Inno « *Peuple, eveille-toi* » è notevole per due rispetti: l'uno, che è scritto sull'apostrofe di Sansone, incitante gli Israeliti a scuotere il giogo dei Filistei, che fa parte della tragedia omonima di Voltaire; l'altro, che è questa la prima volta che un'orchestra di strumenti a fiato viene ad accompagnare le voci. Notiamo ancora che della banda fanno parte, qui, oltre le *tube curve,* anche le *buccinae*, strumenti copiati, dal comandante Sarrette, dai bassorilievi della colonna Traiana.

Gl'Inni rammemoranti le vittorie francesi sono 6: I. *Hymne sur la reprise de Toulon*, poesia di M. J. Chénier, musica di Catel: II. *Le Chant des Victoires*, poesia di Chénier, musica di Méhul; III. *Hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus,* poesia di Lebrun, musica di Catel; IV. *La bataille de Fleurus*, rimaneggiamento del precedente; V. *Le Chant des triomphes de la France,* poesia di Laharpe, musica di Lesueur; VI. *Hymne à la victoire*, poesia di Flins, musica di Cherubini.

Per ciascuno di essi, il Pierre, con pazienza da benedettino, ha ricercato le origini, la forma primitiva, le vicende, il valore musicale. Dalle erudite ricerche dell'A., appare notevole l'importanza che lo stato repubblicano attribuiva alla musica, sì da farne quasi un elemento di buon governo. Ogni vittoria, ogni avvenimento patriottico era, *per ordine* della Convenzione nazionale, del Comitato di salute publica, del Direttorio, celebrato e commemorato con solenni esecuzioni musicali, per cura dell'*Institut national de Musique*. Profondi psicologi i reggitori d'allora! Non ci tratterremo a discorrere dei pregi musicali di cotesti sei inni; troppo bene lo fa il Pierre, sebbene sembra che taluna volta il calore del ricordo patriottico faccia velo alla fredda apprezzazione artistica. Indicheremo soltanto agli amatori del genere, l'inno di Lesueur, per l'arditezza di alcuni procedimenti armonici (anticipazioni, successioni di terze, alterazioni di terze), e l'*Hymne à la Victoire* del nostro Cherubini, vigoroso, originale, possente, e, malgrado il carattere severamente unitonale, vario ed elegante.

Ci auguriamo che veda presto la luce il 3° fascicolo di quest'opera, che secondo l'annuncio dell'A., conterrà gli *Inni guerreschi*, fra i quali il famoso *Chant du Dèpart*, di Chénier e Méhul, di cui il Pierre già in questo fascicolo indaga le origini. C. J.

FRIEDRICH HEGAR, Manasse, **Dramatisches Gedicht in 3 Scenen von Joseph Victor Widmann für Solostimmen, Chor und Orchester komponiert von — Op. 16 (Gebrüder Hug et C°. Leipzig und Zürich).**

Manasse, figlio del gran sacerdote Iojada, ha sposato una donna straniera al popolo dei Giudei. Ciò è considerato un'offesa alla religione, una minaccia di sventura e un delitto. Esra, capo degli Ebrei, accusa Manasse davanti al popolo; i sacerdoti sentenziano che egli sia espulso e colpito d'infamia; egli dovrà comparire innanzi all'alto consiglio per render conto del suo misfatto. Un messo comunica a Manasse tale decisione. Il figlio di Iojada compare colla sposa d'innanzi ai capi del popolo ebraico seguìto da uno stuolo di popolani che parteggiano per lui. L'alto consiglio gli impone di abbandonare la sposa, minacciandolo della maledizione di Iehova. Manasse sfida la minaccia: giammai egli lascierà la sua donna onesta, amorosa e pudica, nella quale egli ha trovata la sua benedizione e la sua felicità. I capi ebraici infliggono a Manasse e alla sua casa la maledizione eterna. Il figlio di Iojada colla sposa e coi fidi si ritrae in terra lontana per godere la pace della famiglia, benedicendo il Dio della commiserazione e dell'amore.

In questa azione povera e fredda, piena di tutti i luoghi comuni del genere d'arte cui appartiene e quasi priva di risorse poetiche, di slancio lirico e di drammatici contrasti, Federico Hegar, noto compositore specialmente di musica corale, ha scritto una musica priva di ispirazione, in una forma liscia e fredda, usando talora con mediocre interesse del contrappunto, ma giammai pervenendo a quella efficacia che noi domandiamo all'arte, sia pure nel dramma senza azione, cioè nell'Oratorio. Le parole sono fatte servire completamente all'idea musicale, ripetute quindi inutilmente, diffondendosi in lungaggini di nessun effetto e vuote. L'istrumentale accompagnamento è un continuo luogo comune, vieto e arcadico nella forma e privo di concetto; il trattamento delle voci non offre nessun interesse, quand'anche l'A. ne addimostri piena conoscenza, non essendo mai esse adoperate per animare e sostenere nessuna sentita melodia, nessun concetto originale, schietto ed elevato.

Io credo che non valga la pena di entrare nella disamina dei particolari di questo lavoro, tanto è scarso il suo interesse, ma noto la seconda scena come la cosa meglio riuscita, specialmente nel coro dei mietitori. L'autore gode buon nome nei circoli musicali tedeschi, ripeto, egli è autore di amabilissime canzoni a coro, originali e spontanee. Dovevamo aspettarci da lui un'opera d'arte squisitamente sentita; ci ha dato invece qualcosa che non si eleva dal mediocre; ma Federico Hegar saprà prendersi una rivincita.

L. T.

FRANZ THINNES, Sammlung von Trauer-Gesängen für vier Männerstimmen.

Dopo alcuni canti funebri in lingua volgare dovuti a penne egregie, quali ad esempio quelle del Mohr, di Dreves e di Mendelssohn, troviamo dei *Falsi bordoni* del Witt ed un bellissimo *De profundis* dell'illustre Dr Proske, l'autore della raccolta di musica sacra conosciuta sotto il titolo di *Musica Divina.* G. T.

Choralmelodienbuch für die Provinz Sachsen (Vittenberg, R. Herrosé's Verlag, 1891).

Contiene soltanto le melodie di centodieci fra i principali corali religiosi che formano come la tradizione popolare del canto chiesastico fra i luterani. A queste melodie attinsero i più grandi maestri tedeschi, primo fra tutti Sebastiano Bach. Non avendo occasione noi italiani di usarne diversamente, additiamo questa raccolta di melodie come utilissima per le scuole d'armonia, prestandosi ad essere arricchite di una severa veste armonica. G. T.

LUDWIG ERK - FRANZ W. BÖHME, Deutscher Liederhort. Auswahl der verzüglicheren deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart gesammelt und erläutert, II Halband (Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Hartel, 1894).

Con questa seconda metà del volume è completata la nota e magnifica raccolta di canzoni tedesche, vero tesoro preziosissimo per istabilire e studiare le fonti popolari della lirica musicale in ogni paese della Germania, dai primi secoli del Cristianesimo sino alle epoche più recenti. Ho il piacere di segnalare anche una volta ai lettori questa interessante pubblicazione, della quale già dissi nel secondo fascicolo di questa *Rivista.* L. T.

" Bethlehem ,,. A mystery for Soli, Chorus and Orchestra, the words written by Joseph Bennet, the music composed by A. C. Mackenzie (London, Novello).

È intitolato *Mistero* — per maggior precisione, dice una nota del poeta — ma in sostanza non è, letterariamente e musicalmente, che un *Oratorio* vero e proprio, diviso in due atti, ciascuno dei quali forma un tutto a sè e può essere rappresentato separatamente dall'altro. Punto dramma: una sequela di brani lirici, in relazione alla nascita del Redentore, all'annuncio datone dagli angeli agli esterrefatti pastori, all'adorazione dei Magi — senza niuna pretesa all'eccellenza, e per ciò appunto, nella modestia loro, discreti. Al postutto il Mackenzie non par scontento del suo poeta, poichè dopo « *La Rosa di Sharon* » e « *Il Sogno di Jubal* » è questa la terza volta che egli e il Bennet collaborano insieme. Rispetto alla musica, non è facile un giudizio sintetico. Uno stile proprio non pare agevole cogliere nel Mackenzie, e neppure le immediate origini sue. Il pen-

siero balza quasi sempre chiaro e compiuto, non volgare, nè d'accatto; il che non significa, intendiamoci, piena originalità, nè costante elevatezza. Il *Mistero* è costruito sulla base del sistema tematico, applicato con discernimento e parsimonia. Lo stile offre materia a maggiori discussioni. Certe bizzarrie armoniche, certe irrequietezze ritmiche e tonali, sembrano non aver altra determinante che il capriccio del compositore, fuori quindi d'ogni motivo intrinseco. Anche riesce doloroso lo scorgere un'intelligenza, come quella del Mackenzie, scendere qualche volta all'imitazione di certi procedimenti in onore presso una nostra recentissima scuola (v. pagg. 9, 21, 25 dello spartito per canto e piano). Cionondimeno cotesta rimane un'opera per molti rispetti degna della più alta estimazione, come quella in cui brillano pagine veramente magistrali (p. e.: il *Gloria* a 3 voci, pag. 37; il *Canto di Maria*, pag. 116; il *finale* secondo, pag. 175).

C. J.

Musica sacra.

BOYER D'AGEN, Introduction aux mélodies grégoriennes. Considérations sur le génie du Christianisme (Paris-Poitiers, Librairie religieuse H. Oudin).

Con un tal titolo, il signor Boyer d'Agen, fra i più caldi sostenitori della riforma gregoriana in Francia, ha dato alle stampe un'opera assai interessante. Il suo valore lo si desume tosto nello scorrere sia pur rapidamente le pagine del grosso libro. Vediamo dapprima una *Memoria indirizzata* — dell'autore — *all'Istituto di Francia, il 22 marzo 1894, sulla musica neumatica*, detta canto fermo, *dalle sue origini ai nostri giorni*. In essa per verità, il Boyer d'Agen, compreso di eccessivo zelo per la causa del canto gregoriano tradizionale, ne sembra trasmodi là dove parla di Palestrina e dell'opera sua. Ed in questo deploriamo di vederlo unirsi al Dessus, molto ingiusto e talvolta anche errato nel giudicare il sommo maestro romano.

Seguono poi alcune lettere scritte da Solesmes ed indirizzate dall'autore a quel Gounod, che negli ultimi giorni di sua vita parve volersi dedicare con cura speciale allo studio delle melodie gregoriane.

« Il Boyer d'Agen, giudica il P. Jaussens nella *Revue bénédictine,* è un fervente ammiratore delle melodie liturgiche. Il suo entusiasmo per le grandi tradizioni che, dimenticate a lungo, oggi vanno restituendosi, si rivela nel suo dire denso di idealità. Le ultime pagine del libro son di una bellezza rara ».

Il *catechismo neumatico* che forma l'*Appendice* dell'opera è molto raccomandabile. Vi si trova racchiusa, alla portata di tutti,

la dottrina della celebre scuola di Solesmes. In effetto è la vera melodia gregoriana colla sua versione ed il suo ritmo primitivo che l'autore esalta continuamente. Artista squisito, di gusto elevato, detesta le mutilazioni delle melodie gregoriane praticate nella edizione medicea; e lo fa con parole vibrate, ma altamente ispirate — ad un tempo — dalla bellezza sublime dei canti della Chiesa cattolica. G. T.

Ricerche scientifiche.

Dr. EUGEN DREHER, Grundzüge der Aesthetik der musikalischen Harmonie auf psycho-phisiologischer Grundlage. Eine Vorlesung von — (Bielefeld, Verlag v. A. Heinrich's Buchhandlung).

Sui principî e sulle notizie di Feder, Joung, Heuler, Helmholtz, ecc. vengono in questa conferenza discussi con criterî puramente scientifici, i rapporti matematici che reggono la produzione e le relazioni dei suoni. Queste specie di studî condussero già il Leibniz alla riflessione, che l'armonia dei suoni sia una conseguenza del rapporto delle loro quantità di vibrazioni, per cui all'anima è espresso un piacere nella *regolartià*, che nella sensazione prodotta si palesa come bellezza. Heuler sviluppò questa idea; Helmholtz la pose in dubbio, osservando che noi, in realtà, non percepiamo le quantità di vibrazioni, ma bensì i suoni come tali, e portando, nella sua magnifica opera *Die Lehre der Tonempfindungen*, altra luce sopra questioni, che stanno all'antiporta di una preparazione di leggi estetiche; queste sarebbero desunte dalla esistenza di problemi alla cui risoluzione è necessario l'intervento della fisica e della psicologia. La grave questione è di trovare le relazioni fra la esistenza fisica di suoni e combinazioni di suoni colle scosse che si producono nel nostro sistema nervoso, e di sapere come e in qual parte esso venga specialmente interessato, di qui l'origine delle speciali sensazioni, la loro natura speciale, la suggestione che ne segue, dunque l'origine dei principî estetici. Il signor Dreher ha trattata la questione da un punto di vista puramente scientifico con dotte osservazioni e con saggia raccolta dei più importanti risultati della scienza. La quale, se in questo campo, per oggi, evita le grandi difficoltà delle ricerche, alle quali sembra talora che la natura umana voglia rifiutarsi e per le quali la mente dell'uomo appare limitata, tuttavia ha fatto in questi ultimi tempi, specialmente per opera di Helmholtz, dei passi importanti verso la soluzione di un problema, che assicurerebbe all'estetica della musica una base veramente scientifica. L. T.

Strumentazione.

CAFFARELLI F. Di, Gli strumenti ad arco e la musica da camera (Milano, Hoepli, 1894). (L. 2,50).

Non sappiamo davvero perchè il signor Caffarelli abbia pubblicato questo libro. Il trovarlo nella collezione dei manuali Hoepli ci aveva fatto supporre l'autore volesse dare un'idea al profano di musica di quello che sia lo strumento ad arco e quale sia la sua importanza specialmente nella musica da camera. Avesse cioè trattato della parte storica e della parte tecnica intorno alla fabbricazione degli strumenti, dando le nozioni complete sulla loro forma e sulle loro particolarità, del metodo di costruzione, delle vernici, delle corde, ecc. ecc., avesse trattato del quartetto accennandone l'origine, mettendo in evidenza la sua funzione ed esplicando il suo alto significato nella musica da camera. Avesse poi oltre a questo analizzato i varî autori che scrissero musica da camera e magari dato una bibliografia delle opere attinenti a quest'arte, ed altre nozioni ancora, che avrebbero servito agli ignari dell'arte musicale per farsi un'idea rudimentale, ammettiamolo, ma esatta ed organica di questo importantissimo argomento. Invece nulla di tutto questo. La confusione ed il disordine regnano assoluti nel libro; la mancanza di sistema salta agli occhi, fin dalle prime pagine non si capisce che cosa abbia voluto fare l'autore. Il violino è descritto (sarebbe meglio dire non è descritto) in una paginetta. Troviamo poi filze di nomi italiani e stranieri che non fanno che confondere chi non sia addentro nella materia. Vi parla dei poemi dal sec. XI al XIV, dei canti religiosi, dei misteri, delle origini del melodramma. Vi vuol parlare delle varie scuole di violino italiana, tedesca, francese, ecc. ed invece non vi dà una nota di nomi e di date senza un nesso che dia un'idea, non fosse che elementare, dell'evoluzione di questo strumento. Non parliamo poi degli avvertimenti estetici che non sono certamente quelli che possono sviluppare il senso estetico del lettore.

Come se tutto questo non bastasse, l'A. ritorna sulla fine del libro a parlarvi dei primi secoli dell'êra cristiana, dei *Minnesingers* e *Meistersingers*, della melodia nel 500, del teatro antico ecc. e se la sbriga per ogni argomento con un paragrafo di poche righe.

In conclusione è questo un libro che non serve nè al musicista nè al profano ed è peccato che nella raccolta dell'Hoepli che conta i due pregevoli lavori dell'Untersteiner e del Prout si sia infiltrata questa pianta di gramigna. G. B.

ERNEST THOINAN, *Les Hotteterre et les Chédeville célèbres joueurs et facteurs de flutes, hautbois, bassons et musettes des XVII et XVIII siècles* (Paris, Ed. Sagot, 1894).

Il titolo dice tutto — noi aggiungeremo che il signor E. Thoinan, autore di altre eccellenti monografie sulla storia musicale, ha raccolto con amorosa cura per questo suo nuovo studio ogni più raro documento, ogni più minuta notizia che riflettono le due famiglie d'artisti, congiunte per affinità, di cui prese ad illustrare i meriti.

Gli Hotteterre, originari della diocesi d'Evreux, partirono verso la metà del secolo XVII dal comune di La Couture — Boussey per stabilirsi a Parigi. Essi figurarono per quasi un secolo e mezzo come istromentisti nelle rappresentazioni che si davano alla Corte, e mantennero alta la fama della loro abilità nella fabbricazione di flauti, oboi, fagotti e musette, in cui introdussero perfezionamenti di rilievo. Il Conservatorio di Parigi possiede saggi preziosi della loro industria.

Martino (morto nel 1712) è uno degli artisti che maggiormente fecero onore alla famiglia. Trattava tutti gli stromenti in legno, ma coltivò in special modo la musetta, ottenendo risultati così brillanti da ecclissare ogni altro suonatore. Una sua *Marcia del reggimento Zurlauben* per musette ed un'*aria* a quattro parti per oboi stanno riprodotte nell'interessante volume del Thoinan.

Anche Giovanni V (morto nel 1720), figlio di Martino, suonava magistralmente la musetta e componeva. Un'opera postuma di lui ci prova per lo meno la grandiosità a cui egli intendeva elevare il dolce stromento; *La Nopce champêtre ou l'Hymme pastorale* rappresenta infatti da sè sola tutto un poema: « Appel pour ras- « sembler les invités, Marche pour la nopce champêtre, Sarabande « de l'hymen, Marche de retour, Les compliments, Ouverture, Le « festin, Airs divers de danses, Le réveil-matin ».

Ma Giacomo, detto Il Romano (morto circa 1761), pure figlio di Martino, fu il più celebre degli Hotteterre. Suo stromento prediletto era il flauto, per il quale pubblicò metodi e vari libri di suonate, di cui il Thoinan ci presenta l'elenco. Molto ricercato quale maestro dava lezioni di flauto agli amatori del *gran mondo*, dedicando le sue opere ai più altolocati.

I Chédeville si distinsero specialmente come suonatori di musetta. Nicola (1705-1782) ebbe scolare Mademoiselle de Beaujolais, principessa d'Orléans, e Madama Vittoria di Francia, alle quali dedicò sue composizioni; altri allievi ed allieve di gran casato sono da lui ricordati con compiacenza nell'opera IX, *Les Déffis*. Di questi e del fratello Esprit-Philippe (1696-1760?) ci resta molta musica, catalogata diligentemente dal Thoinan, il quale tuttavia trascurò

sempre, e per gli Hotteterre e pei Chédeville, di dare un apprezzamento sul valore artistico delle pubblicazioni citate.

In compenso egli ci parla convenevolmente degli stromenti a cui si applicarono gli Hotteterre, e fa spiccare le innovazioni ed i perfezionamenti da loro immaginati ed introdotti con esito felicissimo.

Il libro è adorno di ritratti e fac-simili. O. C.

Opere teoriche.

A. MARMONTEL, La première année de musique. - Solfège et Chants. — La deuxième année de musique. - Solfège et Chants (Paris, Colin).

Queste due opere dell'illustre professore emerito del Conservatorio di Parigi, pubblicate nel 1886 e nel 1890, ebbero un continuo, ben meritato seguito di edizioni. Destinate all'insegnamento elementare procedono adagio adagio con un'esposizione piana, semplice e chiarissima, riunendo ai principî musicali la pratica della lettura e della scrittura. Il sistema è veramente adatto ed opportuno, perchè attenua l'aridità delle nozioni mediante esercizi che dilettano lo scolare e lo invogliano a proseguire.

Nella prima annata, pei fanciulli, resta esclusa ogni difficoltà; vi s'insegnano gli elementi della musica, si addestra l'allievo nei toni più usuali e gli si spiega cosa sia modulazione. Stanno poi varî cori ad una e due parti, che l'A. scelse con molto buon gusto ed illustrò con cenni diretti ad ottenere esecuzione ed interpretazione accurate. Non comprendiamo perchè in essi manchi l'accompagnamento del pianoforte quando non si tratta di musica a voci sole.

Nella seconda annata l'A. comincia con una notizia, molto succinta, sulla storia della musica e sui maestri più celebri, e dà qualche idea sui principali stromenti e sull'orchestra. Espone poi, senza prolissità, le nozioni già impartite nel volume precedente, elevandole a studio più profondo. Gli esercizi di lettura e di scrittura si succedono fino a che lo scolaro arriva agli abbellimenti ed apprende, molto sommariamente, i primi principî dell'armonia. Come la prima annata anche questa è chiusa da cori ad una, a due ed a tre parti, sempre precedute da note ed osservazioni, molto istruttive, dell'A., il quale stavolta pure tralasciò l'accompagnamento sebbene togliesse spesso da melodrammi i pezzi di cui arricchì il suo volume. Il maestro che segue il metodo del Marmontel non accompagna?

Per la maggior parte gli esercizî ed i cori delle due annate sono di Marmontel; gli altri furono scelti dalle opere di Rameau, Händel, Gluck, Monsigny, Boieldieu, Haydn, Grétry, Mozart, Méhul, Bee-

thoven, Carulli, Auber, Weber, Hérold, Rossini, Meyerbeer, Schubert, Donizetti, Adam, Mendelssohn, Schumann, David, Flotow, Maillard, Offenbach, Massé, Bizet, Mermet, Gounod, Thomas, Massenet, Saint-Saens, Verdi, Reyer, Paladilhe, Guiraud, Godard, Duprato, Puget, De la Nux, Pugno, Lecocq, Mariscotti, Dauphin, ecc. Vi figurano inoltre alcune canzoni popolari.

I due volumi del professore Marmontel saranno studiati col massimo profitto da chiunque voglia apprendere seriamente la musica, anche stromentale; infatti, come egli ben dice, *un musicien doit pouvoir lire les notes d'une page de musique aussi couramment que les lettres d'une page d'un livre*. Auguriamoci che sia così.

O. C.

SEFFERI O., *Neue rationelle Gesangschule*. Deutsche Ausgabe von pr. Dr Arthur von Oettingen (Jules Heinr. Zimmermann (St. Petersburg).

Il metodo di canto presentato dal prof. Sefferi è svolto con criterî razionali d'arte e di scienza. Infatti oltre dare tutti i necessarî insegnamenti pratici per la respirazione e per la emissione della voce secondo i diversi timbri, tiene l'autore in giusta ed importante considerazione tutta la parte — diremo così — scientifica del canto. Basandosi sui risultati ottenuti dallo studio scientifico dell'anatomia per gli organi vocali, ed appoggiandosi a tutte quelle leggi fisiche che governano il suono, porge esempi assai preziosi de' suoi esperimenti. Così esamina egli sotto questo punto di vista non soltanto i diversi timbri di voce, ma ancora i diversi movimenti degli organi a seconda dei diversi andamenti musicali.

Passando alla pratica, gli esercizi offerti sono molto pratici anche perchè tendono a sviluppare nello studioso il sentimento ritmico e tonale.

E questo per verità troviamo assai più utile di tutto quanto è studiato nei soliti metodi di canto i quali, pur redatti e compilati da cantanti illustri, non arrivano allo scopo, appunto perchè tendono a rimpicciolire l'arte meccanica del canto nella sfera dei soli elementi empirici e dei soli risultati casuali o naturali. Invece delle solite *cavatine*, dei soliti *solfeggi* privi bene spesso di qualunque proprietà estetica, ha fatto cosa assai lodevole il prof. Sefferi limitandosi alla parte meccanica e pratica, quella cioè, che senza pretese di arrivare a formare il cantante finito, studia con somma cura i primi elementi dell'arte meccanica del canto, in modo che lo studioso possa più tardi con sicurezza applicarsi ad altri esercizi più elevati e più artistici.

G. T.

VINCENT H. T., Ist unsere Harmonielehre wirklich eine Theorie? (Wien, F. Rörich).

A questa domanda l'autore risponde succintamente in una *brochure* di 8 pag.: intesa più ad annunziare una sua maggiore opera dal titolo: *Die Zwölfzahl in der Tonwelt und zwar in Melodie, Harmonie und Rhytmus,* esposta con nuove teorie, nuova scrittura e nuova segnatura alle chiavi, che non a sciogliere interamente e chiaramente la questione ch'egli pone.

Pur ammirando tuttavia l'esposizione scientifica della teoria esposta dal Vincent, si può nondimeno osservare che sebbene scientificamente provata, anche questa teoria, come tante altre le quali sorsero successivamente, non riuscirà a sostituirsi a quella che oramai per volgere di secoli si è stabilita così fondatamente da formar parte integrale — saremmo per dire — colla natura stessa degli elementi musicali. Questa la nostra convinzione malgrado siamo costretti ad ammettere la serietà e l'attendibilità degli studî del signor Vincent. G. T.

SCHUBERT F. L., A B C der Tonkunst (Leipzig, Verlag von Carl Merseburger).

Come dice il titolo dell'operetta, si tratta di una grammatica elementare per lo studio delle principali teorie musicali.

Dopo le norme per la lettura, oramai esposte da tutti allo stesso modo, vi troviamo qualche regola d'*armonia*, d'*imitazione e canone* e perfino di *fuga* e *contrappunto*. Poi è accennato più che rapidamente alle diverse forme musicali sia per la musica vocale che per la strumentale; ma il tutto si riduce a così poca cosa da far dubitare alquanto della opportunità di simili libriccini la cui sostanza è tanto limitata da sembrare perfino *nulla*. G. T.

RALPH DUNSTAN, Basses and Melodies for students of harmony (Novello, London, in-12).

L'A. seguendo ad uno ad uno i numerosi accordi dell'armonia moderna dà una copiosa e completa raccolta di bassi numerati tratti i più dalle opere dei classici. Così si hanno dei bassi eleganti e non delle sequele monotone di suoni come in genere sono i bassi in uso nelle scuole.

Però siccome il maggior utile che si può trarre da tale specie d'esercizi consiste non tanto nell'evitare gli errori d'armonia nella successione degli accordi, quanto nel trarre da tale successione delle frasi melodiche di qualche gusto, così mi pare che sarebbe tornato molto opportuno il citare per intero taluni di quei brani di cui s'è riportato solo il basso. La numerazione è accuratissima, come pure molto accurate sono le note esplicative sulla cifratura dei singoli accordi e sul loro modo di concatenarli.

Il libro contiene pure un'abbondante raccolta di corali e di melodie da armonizzare, ed altri esercizi svariati che però credo di dubbia utilità. Infine, fra le appendici trovo una breve ma diligente ed interessante nota sulle principali varianti alla numerazione dei bassi seguite dai varî autori.

In complesso il libro è scevro dalla pesantezza e pedanteria comune a siffatto genere di lavori e può essere una buona guida per il maestro d'armonia.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Archivio storico italiano (Firenze).

S. 5ª, XIII, 2, 1894. — P. Fontana, *I reali di Savoia, munifici fautori delle arti*, per Gaudenzio Claretta [Recensione non in tutto favorevole del libro del C.].

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 26, 29, 30, 31, 32, 34. — F. Meda, *Ottavio Rinuccini.*

N. 27, 28, 30, 31, 34, 36, 37, 39, 40. — A. Cametti, *Cenni biografici di P. L. da Palestrina* (continua).

Giornale della Società di letture e conversazioni scientifiche (Genova).

XVI (fasc. III). — L. Parodi, *La musica greca e l'inno ad Apollo scoperto a Delfo* [È la conferenza tenuta alla Società la sera del 6 luglio].

Giornale storico della Letteratura italiana (Torino).

XXIV (fasc. 1-2), 70-71, 1894. — A. Farinelli, Benedetto Croce, *Primi contatti fra Spagna e Italia* [Larghissima recensione del lavoro del Croce, che interessa anche la storia delle arti].

Nuova Antologia (Roma).

15 settembre. — I. Valetta, *La musica strumentale in Italia* [Parla della sua decadenza e dei mezzi per rialzarla].

Rivista delle tradizioni popolari italiane (Roma).

I, 8, 1894, 1° luglio. — *Canti popolari:* G. Pedrotti, *Maitinàde* [Della valle di Rendena (Trentino); con musica]. — G. Fiore, *La canzone del giuocatore* [A Sessa Aurunca. Con musica].

II, 1° ottobre. — *Canti popolari:* G. Fiore, *Canti d'amore* [Di Sessa Aurunca. Con musica].

FRANCESI

L'Art (Paris).

1r octobre. — A. Jullien, *Courrier musical* [Osservazioni sulle scuole e sui concorsi del Conservatorio di Parigi e analisi dell'opera *Le portrait de Manon*, di Massenet].

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 28, 29, 30, 31. — M. Brenet, *Les musiciens de l'École polytechnique.* — Louis Nicole, *L'hymne à Apollon. Lettre.* — M. Kufferath, *Une nouvelle version française de la « Walkyrie »* [Tratta della traduzione di A. Ernst].

N. 32, 33. — G. Servières, *Réflexions sur l'Opéra-comique.* — M. Kufferath, *La « Walkyrie » de M. Alfred Ernst.* Lettres de MM. A. Ernst et Ch. Lecocq.

N. 34, 35. — H. Imbert, *Vincent d'Indy.* — *L'hymne à Apollon.* Réponse de M. Th. Reinach à M. Nicole. — M. Kufferath, *A Bayreuth* [Parla specialmente del *Lohengrin*].

N. 36. — H. Imbert, *Vincent d'Indy* [Continuaz. e fine]. — M. Kufferath, *Le congrès de la propriété littéraire et artistique à Anvers.* — *L'hymne à Apollon.* Réponse de Mr Nicole à Mr Th. Reinach.

N. 37. — *Lettres inédites de Rossini* [Sono quelle pubblicate dal Pougin nel *Temps*. Interessante il giudizio di Rossini su Boito e su Verdi, e notevole la critica alla scuola di canto che poi doveva diventare la sua]. — Vander Straeten, *A la recherche du berceau de Cyprien de Rore*].

N. 38. — Kufferath, *E. Chabrier.*

N. 38, 39. — H. Imbert, *Un pélerinage à Endenich* [Dove esiste lo stabilimento di cura che vide gli ultimi anni di Schumann].

N. 38, 39, 40. — Kufferath, *Notes de voyage* [Parla delle orchestre e dei Conservatorî tedeschi; incidentalmente dà un giudizio assai severo di *Cavalleria rusticana*, che chiama *infame*, e dei *Pagliacci*].

N. 39, 40, 41. — R. Wagner, *Lettres à A. Roeckel* [Pubblicate ora per la prima volta in Germania].

N. 41. — E. S. *Richteriana* [Discorre del celebre direttore d'orchestra Hans Richter].

La Lecture rétrospective (Paris).

20 août, 5 et 22 septembre. — A. Wolff, *Un séjour à Bayreuth* [Articolo scritto nell'agosto 1876 per incarico del *Figaro*].

Le Ménestrel (Paris).

N. 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36. — J. Tiersot, *Les fêtes de la Révolution française* (fine).

N. 26. — Pougin A. *« Dinah », opéra de M. E. Missa, paroles de M. Carré et P. de Choudens* [Critica sfavorevole].

N. 26, 27, 28. — P. D'Estrée, *La police à l'Opéra.*

N. 28, 29. — E. de Bricqueville, *Les collectionneurs d'instruments de musique du XV au XVIII siècle.*

N. 31. — E. De Bricqueville, *Ce que sont devenus les anciens instruments de musique.*

N. 32, 33, 34, 35, 36. — A. Baluffe, *Molière et Guilleragues.*

N. 33. — *Les réformes du Conservatoire* [Decreto del Ministro della pubblica istruzione]. — A. M. Auzende, *Félicien David.*

N. 34. — A. Pougin, *Méhul et Pleyel* [Sono lettere riguardanti le loro relazioni d'affari].

N. 36, 37, 38, 39, 40. — E. Neukomm, *La musique à la Cour de Lorraine.*

N. 37, 38, 39, 40. — A. Pougin, *La première salle Favart et l'Opéra-comique* (1801-1838).

N. 40. — A. Pougin, *L'« Otello » de Rossini à Naples en 1816.*

La Nouvelle Revue (Paris).

15 septembre. — Prince de Valori, *A propos de l'« Otello » de Verdi* [Raffronto dell'*Otello* di Verdi con quello di Rossini]. — Louis Gallet, *L'œuvre de Wagner.*

Revue d'Art dramatique (Paris).

15 septembre. — Véga, *Les représentations de Bayreuth.*

1' octobre. — L. de la Tourrasse, *L'architecture et le théâtre* [Parla delle riforme necessarie nell'architettura dei teatri ed accenna principalmente al teatro di Bayreuth].

Revue Blanche (Paris).

Août. — A. Ernst, *La musique. Les mouvements. Publications musicales* [Sono appunti sull'interpretazione di Beethoven e Wagner e note sulle due opere recenti: Chamberlain, *Le drame wagnérien* e Kufferath, *Tristan et Iseult*].

Revue Bleue (Paris).

29 septembre. — T. de Wyzewa, *Le drame wagnérien* [Recensione del recente libro di Chamberlain].

Revue Britannique.

N. 8, août. — J. Boselli, *Échos de la dernière saison musicale* [Contiene fra le altre cose un giudizio sul *Falstaff* di Verdi, che ritiene opera sbagliata. Verdi ha voluto, dice, « endosser un lourd vêtement germanique et écrire un accompagnement symphonique. .....Verdi s'est trompé en voulant manier le bouffe italien avec la symphonie germanique ».

Revue critique d'histoire et de littérature (Parigi).

XXVII, 7, 1894, 12 febbraio. — P. N., *Una stanza del Petrarca musicata dal De Fay* [Edita da G. Lisio. Bologna, 1893. Recensione favorevole].

Revue Hebdomadaire.

25 août. — P. Dukas, *Pour un maître français* [Parla della pubblicazione degli spartiti per orchestra delle opere di Gluck, intrapresa dalla signora Fanny Pelletan, accenna poi alle opere di Rameau, e fa voti per una pronta pubblicazione dei suoi melodrammi in partizione per orchestra].

8 septembre. — P. Dukas, *Musique et comédie* [Tratta dell'elemento comico della musica].

22 septembre. — P. Dukas, *E. Chabrier.*

Revue Illustrée (Paris).

15 août. — G. Robert, *« Parsifal » à Bayreuth* [Superficialissimo articolo sulle rappresentazioni del corrente anno].

Revue de Paris (Paris).

15 septembre. — A. Magnard, *La synthèse des arts* [Parla della fusione delle arti e della sua unica realizzazione nel teatro lirico].

Revue des Deux Mondes (Paris).

15 septembre. — *La mise en scène du drame wagnérien. Lettre de Bayreuth.*

Revue des Revues (Paris).

1r juillet. — J. Korostowietz, *Le théâtre chinois.*

TEDESCHI

Der Volksgesang (Bern).

I, 15, 1894, Giugno 1°. — *Die Patti als Pfandobject* [L'autore toglie alla « Frankfurter Zeitung », la quale a sua volta attinse al « Saturday Journal » di Cassel, un episodio della Patti in America; non avendo l'impresario potuto pagar in tempo il viaggio all'artista, il vagone, in cui questa dormiva, fu staccato dal treno ed arrestato finchè l'impresario effettuò il pagamento].

16, giugno 15. — *Ein Gouverneur als Sänger* [Racconta, che in un concerto tenuto da Adelina Patti a Montreal, avendo essa omesso di chiudere coll'inno nazionale inglese, consueto in simili circostanze tanto in Inghilterra, quanto nelle colonie, lord Aberdeen, governatore del Canadà, il quale assisteva al concerto, si alzò ed incominciò esso l'inno, cantato poi da tutto il pubblico].

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

XV, 9, 1894. — N. N., *Hof- und Kammersängerin Albani* [Tesse una breve biografia di questa cantante, la quale nacque nel Canadà, ma fu allieva del Lamperti di Milano ed incominciò la sua carriera artistica in Italia, nei teatri di Messina e di Firenze]. — N. N., *Otto Nicolais Tagebücher* [Il recensente dà notizia con viva lode delle memorie del Nicolai, pubblicate a Lipsia dallo Schröder, e rileva particolarmente l'interesse della parte di queste, che descrive la vita dell'artista a Roma e le impressioni ivi ricevute].

10. — Dur *und* Moll [Narra un aneddoto intorno all'involontario giudizio dato da Leoncavallo intorno ai suoi *Pagliacci*]. — *Otto Nicolais Tagebücher* [Continuando la sua notizia il R. rileva le notizie intorno alla dimora del Nicolai a Bologna, a Milano, a Brescia].

11. — Winterfeld (R. v.), *Orlando di Lasso. Ein Gedenkblatt zu dessen dreihundertstem Todestage* [Brevissimo cenno biografico dell'artista tedesco tanto noto anche in Italia]. — Dur und Moll [Narra un episodio intorno ad una recita del tenore Crudelli nel *Trovatore*. Passa poi ad un esperimento fatto a Napoli sugli effetti patologici della tarantella].

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

XC, 16, 18 aprile 1894. — Lange (R.), *Palestrina. Ein Erinnerungsblatt zu seinem 300. Todestage* [Tesse brevemente la vita del Palestrina, poi descrive gli « Improperia » da lui composti per il venerdì santo].

17, 25 aprile. — Lange (R.), *Palestrina*, ecc. [L'A. descrive qui a grandi linee

le condizioni della musica sacra nel secolo XVI e le vie per cui la Chiesa era arrivata a queste]. — Rochlich (E.), *Neue Compositionen von Eugenio Pirani* [Dopo aver notato la propensione del Pirani per la musica tedesca, l'A. dà notizia di tre sue composizioni recentemente pubblicate a Berlino dallo Schlesinger (Linau), cioè « Invocazione », in cui sente spirare tutta la natura italiana ed un caldo godimento di felicità; « Sei canti », tra cui rileva specialmente la barcarola del conte Nigra; « Il trio per pianoforte, violoncello e violino », in cui loda la mancanza dei difetti, in cui oggidì questo genere di musica cade facilmente].

18, 2 maggio. — Rochlich (E.), *Kritischer Anzeiger*. ' *Rivista musicale italiana* ', I, 1 [Lamentato il soggettivismo, con cui unicamente troppi ancora giudicano delle opere musicali e la scarsissima preparazione, che a queste ha il pubblico, il R. si rallegra, che a questi difetti proponga di opporsi la « Rivista musicale », di cui loda caldamente il disegno generale ed il valore degli studî presentati nel primo fascicolo].

19, 9 maggio. — E. M., *Zum Gedächtniss Philipp Spitta's* [Annuncia la morte del celebre critico musicale, di cui rileva i grandi meriti].

20, 16 maggio. — Lange (R.), *Palestrina. Ein Erinnerungsblatt zu seinem 300. Todestage* [Continuando il suo studio, l'A. rileva le voci, che contro l'indirizzo preso dalla musica sacra si erano levate fin dal secolo XIII, le riforme tentate prima, condotte poi dal Palestrina a compimento; segue le peripezie del Palestrina stesso, l'attenzione posta all'opera sua dalla Chiesa].

21, 23 maggio. — Lange (R.), *Palestrina*, ecc. [Narra l'opera del Palestrina e le relazioni da lui avute col Nannini, col Guidetti, con Rinaldo del Mell].

25, 20 giugno. — Lange (R.), *Palestrina* [L'A. continua qui ad esaminare le composizioni del Palestrina, connettendole colla sua biografia, rileva la vittoria da lui riportata col guadagnarsi l'approvazione di Sisto V e la generale dimostrazione di ammirazione datagli da Roma quando morì].

26, 27 giugno. — Porges (H.), *Zum dreihundertjährigen Todestag Orlando di Lasso's* [Rileva l'importanza di Orlando di Lasso nella storia musicale ed i rapporti, che l'arte di lui ha con quella del Palestrina].

INGLESI

Musical Times (Londra).

Proseguono, spigliate sempre ed interessanti, le biografie delle figure più notevoli, nella repubblica musicale, dell'epoca compresa tra la fine dello scorso e il principio dell'attuale secolo. Sfilano, nelle puntate di luglio, agosto, settembre, ottobre, i ritratti dell'*Anderson*, di *Dussek*, di *Carlo Czerny*, di *Marietta Alboni*, della *Grisi*, di *Adolph Henselt*, di *John Field*, di *William Sterndale Bennet*, di *Niels Gade*, di *Ferd. Hiller*.

Col numero di giugno è incominciata una importante discussione sull'*Inno delfico ad Apollo*, stato di recente scoperto, e, in generale, sulla notazione musicale greca, sostenuta da Cecil Torr ed Ernest Bergholt, la quale si protrae nelle puntate successive, fino a quest'ultima di ottobre.

In particolare notiamo:

Nel fascicolo di agosto: 1° Una curiosa protesta (nell'articolo *Stray Notes on*

the Season) contro la brutalità, la volgarità, il crudo realismo che i moderni compositori sembrano prediligere nei soggetti delle loro opere, e che l'articolista afferma nati colla *squalid little tragedy* di Mascagni: *Cavalleria rusticana*. Gli accoltellatori in palco, prosegue, raggiungono oramai una percentuale inquietante — 2° *Music in combination with poetry and Ideas*, variazione nuova sul vecchio tema del potere espressivo della musica, della musica a programma ecc.

Nel fascicolo di settembre: *English music*, dimostrazione della necessità di un *tipo* di musica inglese, dedotta dal carattere specifico dell'idioma, confortata con esempi di Purcell e di Parry, ma poco confermata dai fatti, quelli recenti intendiamo.

Nel fascicolo di ottobre: un'accurata illustrazione esegetica di un prezioso libercolo di *Radino*, organista italiano del XVI secolo: *Il primo libro d'intavolatura di Balli d'Arpicordo, di Gio. Maria Radino, organista in S. Gio. di Verdara in Padova. Nuovamente composti e con ogni diligenza stampati. In Venezia appresso Giacomo Vincenti. MDCXII.* Attualmente, nella Libreria Reale di Bruxelles.

NOTIZIE

—

Pubblicazioni.

*** La vedova ed il figlio di Carlo Gounod stanno per pubblicare le memorie dell'illustre autore di *Faust.*

*** Per i tipi della casa Breitkopf u. Hartel di Lipsia uscirà l'edizione completa delle opere di Orlando di Lasso, a cura di F. X. Haberl e A. Sandberger. La raccolta si comporrà di 60 volumi e ne usciranno due all'anno.

*** L'editore Witmann di Berlino ha pubblicato il testo del *Guglielmo Tell* di Jouy e Bis (musicato da Rossini), con tutti i cambiamenti imposti fino al 1848 dalle polizie dei varii stati.

*** Sotto il titolo *Slovanstro v Svych Spevech* (*La Slavia nei suoi canti*), il signor Luigi Kuba ha intrapreso una vasta raccolta di canti popolari di tutti i paesi slavi. Questa raccolta comprende, nel testo originale, con traduzione czeca e accompagnamento di pianoforte, i canti czechi di Boemia, Slesia e Moravia, slovachi, polacchi, alsaziani, piccoli-russi, bianco-russi e grandi-russi, sloveni, montenegrini, croati; l'autore intende aggiungervi i canti serbi e bulgari.

*** F. A. Gevaert sta ultimando una nuova importante opera di storia musicale che sarà la conclusione del suo celebrato lavoro sulla musica greca. Lo studio è particolarmente dedicato alle origini del canto fermo e, segnatamente, alla musica dei primi secoli dell'êra cristiana nei suoi rapporti colle ultime vestigia dell'arte musicale dei Greci.

Varie.

*** Nell'ultima seduta (14 sett.) dell'Accademia delle iscrizioni e belle lettere di Francia, il segretario perpetuo ha dato comunicazione di una lettera del sig. Homolle, direttore della scuola d'Atene, nella quale si trovano interessanti particolari sui nuovi frammenti di musica greca scoperti a Delfo, durante gli scavi per l'ubicazione dell'antico Tesoro degli Ateniesi. Si tratta ancora di due inni ad Apollo, incisi su tavole di marmo, uno dei quali ha pure segnata la notazione dell'accompagnamento strumentale. Ecco alcuni brani della lettera: « Le due iscrizioni sono state copiate dal signor Bousquet, membro della Scuola, man mano che i frammenti venivano disotterrati; io le ho sottoposte ad un esame che mi ha dimostrato la bontà della copia, e le ho ricomposte riavvicinando i frammenti e rimettendoli al loro posto. — L'iscrizione musicale proviene dal Tesoro degli Ateniesi, come l'inno di cui avevamo mandato la copia l'anno scorso al sig. Weil, e che egli ha ricomposto, col concorso del sig. Th. Reinach. Differisce dall'inno, poichè questa porta i segni della *notazione istrumentale.* È incisa in due colonne

su una lastra di marmo alta m. 0,61 e larga più di m. 0,80. Questa disposizione diminuisce di molto la gravità delle lacune, che si trovano ridotte a qualche lettera ogni linea, e che sono ancora attenuate dal fatto che spesso si ha il principio e il fine delle linee, e infine dalla particolarità che le divisioni della poesia sono segnate da tratti di separazione o da alinea. Io credo dunque che le ricostruzioni si scostino molto dalla realtà. — La poesia, come quella che è stata pubblicata l'anno scorso, non ha grande originalità; è lo sviluppo di un tema conosciuto, la nascita di Apollo nell'isola di Delo, la sua venuta a Delfo, la sua vittoria sul serpente: Dioniso, secondo la tradizione di Delfo, è accompagnato ad Apollo. — La poesia finisce con una strofa di circostanza, una preghiera per la città d'Atene e per i Romani, nuova prova, dopo quella che era stata data dal sig. Comte, che il monumento non è del terzo secolo, come si era creduto da principio, ma del secondo, e più precisamente della fine di questo secolo. Difatti verso tale tempo furono incise sulle pareti del Tesoro degli Ateniesi, la più gran parte delle iscrizioni che vi esistono. — La copia dei segni musicali è difficile, per causa della grande rassomiglianza che hanno fra di loro: dopo la lettura del sig. Bousquet ne ho fatto diverse letture e diverse collazioni; spero così di aver evitato, per quanto mi è stato possibile, gli errori e le confusioni. — L'iscrizione completa è di 42 linee. — Il *Peana* che si è ritrovato presso il tempio d'Apollo, su d'una lastra di marmo che serviva di lastrico, è più esteso: è anche d'un'antichità più rispettabile. — Non ci è dato sgraziatamente di sapere il nome del poeta, che era originario di Scarfea in Locrida, ma dalla scrittura appare certa la data che è Proxidea e del 4° secolo, più certa ancora del nome dell'arconte conosciuto per mezzo di iscrizioni di circa 340 anni a. G. C. — La poesia occupa due colonne di 46 linee ciascuna, con trenta lettere almeno ogni riga; 18 linee mancano assolutamente; per il resto, la conservazione ordinaria dei due capi delle linee, il numero fisso delle lettere, i ritornelli che indicano la chiusa di ogni strofa faciliteranno la ricomposizione, o almeno le daranno un carattere più sicuro di verità ».

*** È stato venduto il primo schizzo autografo del *Tannhäuser*, che reca la data: Dresda, novembre 1843, ad un negoziante di autografi di Dresda, per la somma di 10000 marchi.

*** Gaetano Coronaro è stato nominato prof. di composizione al conservatorio di Milano, in sostituzione del compianto Catalani.

*** La ditta Albert Cohn di Berlino ha messo all'asta una nuova raccolta di autografi. Un manoscritto (musica) di Scarlatti fu venduto per 210 marchi, una lettera di Cherubini per 25, una di Paganini per 36, e un manoscritto di musica di Claudio Monteverde per 498. Nella raccolta vi erano pure molti altri autografi di compositori tedeschi, inglesi e francesi.

Rappresentazioni Wagneriane.

*** Il prossimo ciclo Wagneriano di Monaco che avrà luogo nel 1895, comprenderà, oltre tutte le opere finora rappresentate, il *Divieto d'amore*, che il maestro scrisse nella sua giovinezza.

*** A Bayreuth nel 1896 si rappresenterà la *Trilogia*.

Promesse.

*** Il sig. Edoardo Sonzogno darà la prossima primavera una stagione di opera italiana al Teatro della Porte St.-Martin di Parigi. Si rappresenteranno, com'è naturale, opere di Mascagni, Leoncavallo e condiscepoli.

*** Si annuncia pel prossimo anno a Bordeaux un congresso dell'arte musicale cristiana. Ne sarà intento la ricerca della « verità artistica e del carattere proprio del canto gregoriano ».

*** Ai concerti del conservatorio di Bruxelles, sotto la direzione del Gevaert, verranno eseguiti l'*Alceste* di Gluck ed il *Rheingold* di Wagner.

*** A Parigi dal 15 marzo al 15 aprile saranno rappresentate le opere di Berlioz, *Presa di Troia*, i *Troiani a Cartagine* e *Benvenuto Cellini*, sotto la direzione del maestro Motte.

*** Il maestro Gomez sta musicando il *Cantico dei Cantici* di F. Cavallotti.

*** A Francoforte sul Meno si rappresenterà quanto prima il *Cristo alla festa del Purim* di Giovanni Bovio, volto in tedesco, e musicato dal maestro Giannetti.

Legislazione e Giurisprudenza.

*** Ecco una notizia giunta dall'America che riescirà gradita al mondo musicale.

In virtù del *Copyright act* del 1891 (relativo al diritto di riproduzione di opere straniere) era stato stabilito che gli autori non potrebbero rivendicare i loro diritti se non che quando i loro libri fossero stati stampati negli Stati Uniti. Sorgeva la questione da risolversi: se le partiture di musica erano soggette a questa disposizione, e se quindi dovevano essere assimilate ai libri.

La questione fu risolta in senso negativo con un processo importante ora terminato.

I musicisti europei, di cui un gran numero d'opere son eseguite negli Stati Uniti, non si vedranno più opporre l'eccezione di non aver fatto stampare queste opere sul territorio dell'Unione.

*** Fu pubblicata la sentenza nella causa sorta fra la ditta Ricordi e la signora Lucca intorno alle opere di Wagner.

La ditta Ricordi aveva rilevato lo stabilimento Lucca con tutti gli annessi diritti d'autore e quindi con la proprietà delle opere di Wagner, ma essendosi poi trovata di fronte a delle pretese di alcuni editori tedeschi, i quali sostenevano di avere dei diritti su quelle opere, chiese alla signora Lucca il rimborso della somma, che essa ditta Ricordi sosteneva di aver dovuto pagare per transazione a quegli editori, nonchè i danni, in una somma che nel suo complesso raggiungeva il mezzo milione circa.

Furono nominati tre arbitri: gli avv. Casanova, Corrado Carabelli e Rusconi, i quali giudicarono che la signora Lucca non doveva pagare alcunchè a Ricordi.

La ditta Ricordi propose avanti al tribunale l'azione di nullità contro la sentenza degli arbitri, sostenendo che la loro sentenza aveva omesso di giudicare, se colla cessione dello stabilimento la signora Lucca avesse ceduto l'assoluta proprietà delle opere di Wagner.

Ora la sentenza del tribunale respinge questa azione di nullità, tenendo ferma

la sentenza degli arbitri, perchè, secondo il tribunale, gli arbitri non avevano avuto l'incarico di giudicare, se la signora Lucca avesse ceduto, insieme collo stabilimento, la proprietà delle opere di Wagner, poichè su di questo le parti erano d'accordo: quindi la sentenza degli arbitri non poteva essere accusata di aver omesso un punto di questione.

Il solo quesito, dice il tribunale, che era stato sottoposto agli arbitri era questo: se per avere Ricordi fatto volontariamente una transazione cogli editori tedeschi, che avevano avanzato delle pretese sulle opere di Wagner, la signora Lucca fosse senz'altro obbligata a rifondere a Ricordi quello ch'egli credette di pagare per soffocare quelle pretese.

Ora, dice il tribunale, in questa ch'era l'unica questione, gli arbitri hanno risposto negativamente, perchè ritennero che le pretese degli editori tedeschi non erano fondate e che Ricordi non era obbligato a cedere, e trattandosi di arbitri che erano stati dichiarati inappellabili, il loro giudizio non può più essere discusso.

È notevole che nella cessione dello stabilimento da Lucca a Ricordi le opere di Wagner furono valutate quattrocentomila lire.

Necrologie.

*** Giovannina Strazza vedova Lucca, celebre editrice di musica, nata nel 1814, morta il 19 agosto presso Cernobbio sul lago di Como.

*** Emmanuel Chabrier, compositore, noto principalmente per la sua *España*, nato ad Ambert il 18 gennaio 1842, morto il 10 settembre a Parigi.

*** Hermann Helmoltz, il grande fisiologo che con le sue meravigliose scoperte additò nuove vie alla scienza della musica, morì l'8 settembre a Charlottenburg. Era nato il 31 agosto 1821 a Postdam.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Biaggi (A.) — *La musica del cinquecento* (nel vol. *La vita italiana nel cinquecento*. III. *Arte*). — Milano, Treves, in-16° (L. 2).

Caluci (E.). — *Sulla genesi del senso musicale*. Brano di un discorso. — Venezia, Tip. C. Ferrari, in-16°.

Meda (F.). — *Ottavio Rinuccini*. — Milano, Ricordi (L. 1).

Molmenti (P.). — *Paradossi sulla musica*. — Venezia, Tip. Ferrari, in-8°.

Nigri (G. G.). — *Metodo di canto corale ad uso delle scuole*. 3ª ediz., Parte 1ª e 2ª. — Napoli, L. Chiurazzi, in-8° (L. 1,60 cad. parte).

Piel (P.). — *Trattato di composizione, specialmente dedicato all'organista liturgico*. Traduz. di G. Tebaldini. — Torino, Clausen, in-8° (L. 10).

Simone (De) Brouver (F.). — *Don Giovanni nella poesia e nell'arte musicale: Storia di un dramma*. — Napoli, Tip. d. R. Università, in-8° (L. 3).

Ursini-Scuderi (S.). — *Riccardo Wagner e l'opera sua*. Studio critico sulla cosidetta questione Wagneriana. — Palermo, Clausen, in-8° (L. 1,50).

FRANCESI

Brémont (L.). — *Le théâtre et la poésie. Questions d'interprétation*. — Paris, Fischbacher, in-8° (fr. 3).

Brinn'Gaubast (L. P.) et **Barthélemy**. — *R. Wagner — La tétralogie de l'Anneau du Nibelung*. — Paris, Dentu, in-8° (fr. 6).

Catalogue du musée de Mozart, énumérant les objets exposés dans la chambre où naquit Mozart et dans le salon de la famille à Salzbourg. — Salzbourg, H. Kerber, gr. in-8°.

Kufferath (M.). — *Siegfried. Essai de critique littéraire, esthétique et musicale*. — Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 2,50).

Mallarmé (S.). — *Oxford Cambridge. La musique et les lettres*. — Paris, Lib. Acad. Didier, in-16° (fr. 2).

Max (G.). — *Nouveau traité de composition musicale libre. Harmonisation*. — Paris, Léon Piquet, in-4°.

Pierre (C.). — *Le magasin de décors de l'Opéra rue Richer, son histoire* (1781-1894). — Paris, Fischbacher, in-8° (fr. 1,50).

Pillant (L.). — *Le musée du conservatoire national de musique.* 1er supplém. au catalogue de 1884. Paris, Fischbacher, in-8° (fr. 1,50).

Règlement du conservatoire national de musique et de déclamation. — Paris, Delalain frères, in-12° (fr. 0,40).

Reinach (Th.). — *La musique grecque et l'hymne à Apollon.* — Paris, Leroux, in-8° (fr. 2).

Wagnon (A.). — *Chants des bédouins de Tripoli et de la Tunisie.* — Paris, Leroux, in-8° (fr. 2).

Wild (C.). — *Bayreuth 1894. Manuel pour les visiteurs des festivals.* — Paris, Fischbacher, in-16°, av. fig. (fr. 2).

TEDESCHI

Album v. Bayreuth. — Bayreuth, H. Heuschmann, in-12°.

Bayreuth-Album 1894. — Elberfeld, S. Lucas, gr. in-4°.

Bericht des königl. Conservatoriums f. Musik zu Dresden 1893-94. — Dresden, Warnatz u. Lehmann, gr. in-8°.

Blätter, Bamberg-Offizielle Organ der bayer. Musik-Feste. 1 Jahrg. — Bamberg, Handels-Druckerei, fol.

Choralmelodienbuch f. die Prov. Sachsen. 5 Aufl. — Wittenberg, R. Herrosé, gr. 8°.

Dronewolf (O. E.). — *Parsifal-Aufführung in Bayreuth.* — Bayreuth, H. Heuschemann, in-8°.

Engelhardt (L.). — *Organische Reformen in der Rede- u. Gesangkunst m. besond. Berücksicht der gegenwärtigen Zustände.* — Berlin, C. Duncker, gr. in-8°.

Erk (L.). — *Deutscher Liederhort* 31-36. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel, gr. 8°.

Fischer (W.). — *Die « Moderne ». Ein Beitrag zur Theatergeschichte der Gegenwart.* — Wiesbaden, Jurani u. Hensels, in-8°.

Glasenapp (C. F.). — *Das Leben Richard Wagner's*, in 6 Büchern dargestellt. 3 Ausg. v. R. Wagner's Leben u. Werken. — Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

Goeler v. Ravensburg (F.). — *Grundriss der Kunstgeschichte.* — Berlin, C. Duncker, gr. in-8°.

Heintz (A. R.). — *Wagners « Lohengrin ».* — Charlottenburg, « All. Musik. Zeitung », gr. in-8°.

Jadassohn (S.). — *Die Formen in den Werken der Tonkunst.* Analysirt u. in Stufenweise geordneten Lehrgange f. die prakt. Studien der Schüler u. zum Selbstunterricht dargestellt. 2. Aufl. — Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

Jahn (A.). — *Leitfaden zu R. Wagner's « Lohengrin »*. — Leipzig, F. Reinboth, in-8°.

Jahresbericht, 13, der internationalen Stiftung: Mozarteum in Salzburg 1893. — Strassburg, W. Einrich, in-8°.

Kothe (B.). — *Abriss der Musikgeschichte.* 6 Aufl. — Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Kuhn (A.). — *Allgemeine Kunst-geschichte.* — Einsiedeln, Benziger u. C°., in-8°.

Lackowitz (W.). — *Der Operettenführer.* Textbuch der Textbücher. — Berlin, Urania, in-12°.

Markull (F. W.). — *Choral-Buch zum evangelischen Gesangbuch f. Ost- u. West-Preussen.* — Königsberg, Gräfe u. Unger, gr. in-4°.

Obernhoffer (H.). — *Theoretisch-praktische Harmonium Schule als Vorschule zur Orgelschule zum selbstunterrichte neu bearb. u. bedeuten verm. v.* A. Obernhoffer. — Trier, F. Lintz, gr. in-4°.

Paul (O.). — *Lehrbuch der Harmonik.* Für Musikal Institute, Seminarien u. zum Selbstunterricht verf. 2 Aufl. — Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

Pfohl (F.). — *Führer durch R. Wagners deutsche Nationaloper « Die Meistersinger »*. Ein Essay mit Notenbeispielen, e. Partiturcitate m. e. alten Meistersingerliede. 2 Aufl. — Leipzig, F. Reinboth, in-8°.

Pfohl. — *Führer durch R. Wagners « Tannhäuser »*. 3 Aufl., id. id.

Raeder (U. K.). — *Ein Beitrag zur Berliner Cultur- u. Theatergeschichte.* — Berlin, H. Steinitz, in-8°.

Ritter (C.). — *R. Wagner's « Parsifal »*. 9 Scenenbilder mit Vorwort von H. v. Wolzogen. — Bayreuth, H. Heuschmann, in-12°.

Ritter (H.). — *Katechismus der Musikinstrumente.* — Dresden, G. Hertz, in-12°.

Ritter (H.). — *Katechismus der Musik Æstetik.* 2 Aufl. — Dresden, G. Hertz, in-12°.

Schmachtenberg (J. P.). — *Choralbuch zum evangelischen Gesangbuche f. Rheinland u. Westfalen f. Orgel, Harmonium u. Klavier.* 5 Aufl. — Quedlimburg, F. Vieweg, gr. in-4°.

Solberg (P.). — *Die Anfangsgründe der Harmonielehre, in Regeln mit Aufgaben leicht fasslicht dargestellt.* — Dresden, G. Hertz, in-12°.

Steinhausen (K. W.) u. **Schmidt**. — *Choralbuch zum neuen evangelischen Gesangbuche f. Rheinland u. Westfalen.* — Neuwied, Heuser, in-8°.

Stolz (J.). — *Allgemeine Geschichte d. Musik.* — Graz, H. Wagner, in-8°.

Stolz (J.). — *Katechismus d. Akustik (Musikwissenschaft).* — Graz, Wagner, in-8°.

Stolz (J.). — *Pianisten u. Componisten f. Pianoforte* (100 Autog.). — Graz, Wagner, in-8°.

Wasielewski (W.). — *Ludwig van Beetoven,* mit e. Portr. — Leipzig, List u. Franke, gr. in-8°.

Werner (R.). — *Leitfaden der Musiklehre f. den Unterricht in Präparanden-Anstalten.* — Hannover, C. Meyer, gr. in-8°.

Wolzogen (H. V.). — *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu R. Wagners « Parsifal ».* 11 Aufl. — Leipzig, F. Reinboth, in-8°.

Wolzogen (H. V.). — *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu R. Wagners « Tristan u. Isolde ».* 5 Aufl. — Leipzig, Reinboth, in-8°.

Zabel (A.). — *Wort an die Herren Componisten üb. die praktische Verwendung der Harfe in Orchester.* — Leipzig, Zimmermann, gr. in-8°.

Zimmer (F.). — *Der praktische Gesangvereinsdirigiren.* 2 Aufl. — Quedlimburg, Ch. F. Vieweg, gr. in-8°.

INGLESI

Exibition, the international, for music and the drama. Vienna, 1892. Ed. by A. J. Hipkins, F. S. A. Morris-Steinert, Siegm.-Scheneider. — Wien, M. Perles, in-fol.

Webster (C. A.). — *The Child's Primer of the theory of music.* — London, Novello.

Monro (D. B.). — *The modes of ancient Greek Music.* — Oxford, Clarendon Press, in-8°.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Benoit Peter. — Op. 34. *Contes et Ballades* pour piano (G. B. Katto, Bruxelles).

Sono quattro *suites;* ognuna consta di tre pezzi. Salvo qualche particolare, non si può dire che questo lavoro offra molto interesse.

Chabrier Emmanuel. — Dix pièces pittoresques pour piano (Enoc frères et Costallat, éd. Paris):

Paysage — Mélancolie — Tourbillon — Sous Bois — Mauresque — Idylle — Danse villageoise — Improvisation — Menuet pompeux — Scherzo (valse).

Das Neves y De Campos. — *Cancioneiro de musicas populares* (C. Campos y C^ia^. Porto).

Abbiamo ricevuto ora il 20° fascicolo di questa pubblicazione, della quale si discorre a pag. 550 di questa « Rivista » (*Recensioni*).

Haddock Edgar. — *The student's series of violin series with pianoforte accompaniment.* Divisione 1^a^, 12 fascicoli (London, Edwin Ashdown).

Questa pubblicazione sarà divisa in 5 serie. La prima (quella che abbiamo ricevuta) contiene pezzi facilissimi in prima posizione. È una raccolta utile, ma che ha il difetto, frequente nelle pubblicazioni inglesi, di mancare d'indirizzo. Vicino a Schumann troviamo i canti popolari russi, inglesi, ecc.

Lacombe Louis. — Op. 92. *Le Château.* Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle (Paris, Ph. Maquet).

Idee poco originali e stile punto moderno.

Laroche Lucien. — *Oraison funèbre à la mémoire de Charles Gounod,* pour piano. Op. 44 (Choudens fils éd. Paris).

Lavoro d'un genere discutibile; vi sono intercalate alcune frasi del *Faust.* Scarsa è l'invenzione, e reca noia l'abuso di accordi di settima diminuita.

Maréchal H. — *Le Sommeil de Jésus (La Nativité),* pour piano (Mackar et Noël, Paris).

Composizione volgaruccia e non rispondente al soggetto.

Mastrigli Leopoldo. — *Alla Vergine,* versi di Dante Alighieri (« Vergine Madre, figlia del tuo figlio ». *Parad.,* canto XXXIII), canto adattato al 1° tempo della Sonata Op. 27, n. 2, di L. Van Beethoven, con violoncello o violino *ad libitum* (Edizioni P. Cristiano).

Ci sia lecito esporre qualche considerazione a proposito di simil genere di adattamenti musicali. Anzitutto è questione sul carattere dell'*Adagio* di questa sonata. D'accordo col Rubinstein nel ritenere molto infelice ed arbitrario il titolo di « Chiaro di luna », titolo che trascina l'interprete ad un'esecuzione fiacca e smancerosa, noi vi vediamo piuttosto l'espressione sublime e forte d'un grande dolore. Ora, di questo sentimento non v'ha traccia nella « Santa orazione » che nel poema dantesco, San Bernardo dice alla Vergine. Ci pare inoltre, la scelta della tonalità in un pezzo di musica non è cosa indifferente: il tono di *Si* minore usato dal Mastrigli mal sostituisce quello originale di *Do diesis* minore. A mente calma poi rifletta l'autore e veda se la melodia beethoveniana, meravigliosa ed unica nella sua semplicità, melodia universale — come la disse il Wagner — abbia bisogni di ulteriori adornamenti melodici.

Morceaux choisis concertants pour piano à quatre mains. Série élémentaire. Un album in-4°. Paris, Celin (fr. 7).

Contiene:

BACH, *Gavotte en si.*
BLANC et DAUPHIN, *Intermezzo.*
— *Chants de bergers.*
CARLOS DE MESQUITA, *Gondole-lied.*
H. DALLIER, *Valse.*
BENJAMIN GODARD, *Marche villageoise.*
— *Pastorale mélancolique.*
MENDELSSOHN, *Allegretto d'Athalie.*
MENDELSSOHN, *Extrait de la 4ème symph.*
PALADILHE, *Petite marche.*
RAOUL PUGNO, *Chanson de berceau.*
CHARLES RENÉ, *Prélude.*
SAVARD, *2ème mélodie scandinave.*
FR. SCHUBERT, *Fantaisie en* sol.
R. SCHUMANN, *L'auberge.*
— *Fleurs solitaires.*

Ratez Émile. — Op. 27. *Sept Canons à tous les intervalles* (Alph. Leduc, Paris).

Opere teatrali.

Boselli J. — *La mort d'Armide.* Drame lyrique en trois actes. Partition pour Piano et Chant (Paris, chez l'auteur). — Fr. 15.

Franchetti A. — *Fior d'Alpe*, opera in 3 atti. Parole di Leo di Castelnuovo. Riduzione per canto e piano (L. 15).

Luporini G. — *I dispetti amorosi.* Parole di L. Illica. Edizione per canto e pianoforte (Milano, Ricordi). — L. 12.

Massenet J. — *Thaïs*, comédie lyrique en deux actes. Transcription pour piano seul (Paris, Henzel). — Fr. 12.

— *La Navarraise*, épisode lyrique en deux actes. Poème de J. Claretie et H. Cain. Partition pour Piano et Chant (Paris, Henzel). — Fr. 12.

Missa E. — *Dinah*, comédie lyrique en 4 actes d'après Shakespeare, par Michel Carré et P. de Choudens. Partition pour Piano et Chant (Paris, Choudens). — Fr. 15.

Samara S. — *Martire*, novella scenica in 3 atti di Luigi Illica. Riduzione per canto e pianoforte (Milano, Sonzogno). — L. 15.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

INDICE DELLE OPERE RECENSITE

Abbà-Cornaglia P., Una partita a scacchi. Melodramma, 180.
Abdy Williams C. F., A short historical account of the degrees in Music, 773.
Adler C., The Shofar, 340.
Allihn M., Wegweiser durch die Harmonium Musik, 549.
Amiani G., Lettera di L. Poletti, 362.
Amore A., Vincenzo Bellini, 168.
Annesley C., The Standard Operaglass, 189.
Anschütz F. W., Leichtfassliche Harmonie, etc., 348.
Ausegger F., Das Jenseits des Künstlers, 558.
Bellaigue C., L'année musicale, 173, 343.
Biaggi A., La musica del cinquecento, 755.
Bock A., Deutsche Dichter, 345.
Böhm J., Lehrgang für Gesangsunterricht, 556.
Bolte J., Die Singspiele des englischen Komœdianten, 340.
Bonisch J., Musikalisches Fremdwörterbuch, 559.
Bonuzzi A., Metodo teorico-pratico di canto Gregoriano, 539.
Bottazzo L., Intorno ad alcuni doveri dell'organista, 555.
Boyer d'Angen, Introduction aux mélodies grégoriennes, 783.
Bridge J., Musical gestures, 349.
Brinn Gaubast et Barthélemy, La tétralogie de Wagner, 775.
Browne et Behnke, La voix, le chant et la parole, 177.
Buttignoni G., La messa " Iste confessor ", 546.
Caffarelli I. di, Gli strumenti ad arco e la musica da camera, 785.
Cameroni A., Canti, 187.
Castex A., Hygiène de la voix, 351.
Chamberlain U. S., Le drame Wagnérien, 776.
Chilesotti O., Liutisti del cinquecento, 164.
Chop M., Vademecum für Wagnerfreunde, 357.
Choralmelodienbuch für die Provinz Sachsen, 782.
Comte J., Les petits chants des écoliers, 556.
Constant P., Les facteurs d' instruments, 350.
— Musique exécutée aux fêtes nationales, 358, 779.
Cowen J. H., The Water-Lily, 144.
Cravero G. C., Messa da Requiem in suffragio dell'anima di Carlo Alberto, 765.
Culverhouse E., A history of Music, 341.
Cummins H. W., Biographical dictionary of musicians, 171.
Dall'Olio C., La musica e la borghesia, 341.
Das Neves y De Campos, Cancioneiro de musica populares, 550.
De Bériot C., La sonorité du piano, 552.
Destranges E., Tannhæuser, 777.
Dreher E., Grundzüge der Aesthetik, 784.
Dunstan R., Basses and melodies for students, 789.
Dupuich R., Traité de lutherie ancienne, 177.
Ehrlich A., Berühmte Klavierspieler, 549.
Erk L.-Böhme J. W., Deutscher Liederhort, 361, 782.
Ernst A., L'œuvre poétique de Wagner, 355.
— La Walkyrie, 776.
Fidelis Müller H., Die Passion Jesu Christi, 554.
— Weinachts-Oratorium, 554.
Fiedler J., Aus der Musikantenhölle, 548.
Figaro-Musical, 183.

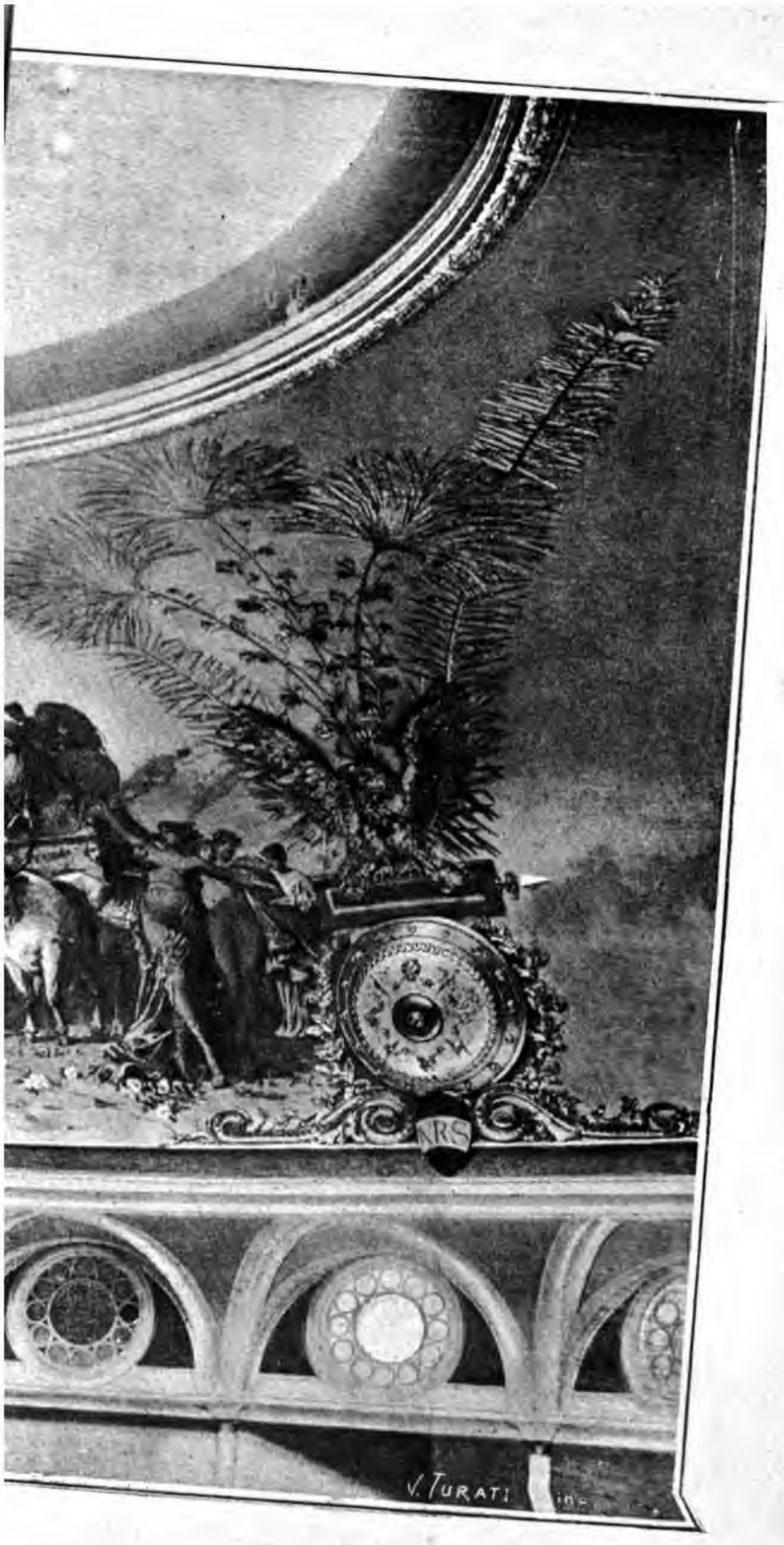
Finck T., Wagner and his Works, 154.
Fleischer O., Austellung in Wien, 364.
Folville G., Atala. Melodramma, 551.
Frimmel Th., Beethoven's Wohnungen in Wien, 773.
Gandolfi R., Illustrazioni di cimelii, 166.
Gaul A. R., Una. An allegorical romance, 333.
Giellerup C., La Walkyrie, 357.
Giudizi sul Falstaff di G. Verdi, 171.
Gizzi G. G., Sulla decadenza dell'arte, 188.
Goldschmitt E., Bayreuter Bühnenfestspiele, 779.
Gordon Saunders, Examples in strict counterpoint, 173.
Grosse E., Die Anfänge der Kunst, 329.
Grüber E., L'audition colorée, 352.
Habay F., Unité de la voix, 352.
Haberl J. X., Kirchen musikalisches Jahrbuch für 1894, 331.
— Palestrina ed il Graduale Romanum, 546.
Hanon C. L., Le pianiste virtuose, 553.
Hart G., Le violon, 350.
Hegar F., Manasse. Melodramma, 781.
Heintz A., Wegweiser durch der Ring der Nibelungen, 778.
— R. Wagner's Lohengrin, 778.
Heinze L.-Krenn J., Musik und Harmonielehre, 348.
Hermann K. A., Völkerlieder für Männerchöre, 181.
Hoffmann R., Praktische Instrumentationlehre, 750.
Internationale (Die) Musik- u. Theateraustellung, 558.
Jouin H., L'art et la province, 189.
Jullien A., Musiciens d'aujourd'hui, 342.
Kothe B., Abriss der Musikgeschichte, 772.
Köhler L., Führer durch den Clavier-Unterricht, 549.
Krabbel C., Prinzipien der Kirchen-Musik, 354.
Kufferath M., Tristan et Iseult, 356.
La Mara, Liszt, Briefe, 339.
Lesimple A., Aus der Reiche der Frau Musika, 346.
Lisio G., Una stanza del Petrarca, 337.
Lobe I. C., Katech. d. Musik, 349.
Lott, Pianoforte-tutor, 350.
Louis R., Der Widerspruck in der Musik, 557.
Mackenzie A. C., Bethlehem. A Mystery, 782.
Madrigals by English composers, 184.
Magnanini M., Discorso in onore di Rossini, 168.
Mahillon V. Ch., Catalogue du Musée de Bruxelles, 176.
Marmontel A., La première et la deuxième année de musique, 787.
Martucci G., Composizioni per pianoforte, 178.
Matteini R., Studio del pianoforte, 346.
Maurel V., Un problème d'art, 158.
Memoria sull'organo di Santa Verdiana in Castelfiorentino, 174.
Messager A., Miss Dollar. Opérette, 358.
Montanelli A., La canzone popolare, 341.
Moynet G., La machinerie théâtrale, 189.
Musiol R., Theodor Körner, 340.
Noël et Stoullig, Les annales du théâtre et de la musique, 559.
Paloschi G., Dizionario delle opere teatrali, 187.
Panattoni C., Le droit de traduction et le théâtre, 185.
Panzacchi E., Commemorazione in onore di Rossini, 168.
Parry C. H., Summary of history of Music, 170.
Paschinger A. J., Harmonielehre, 556.
Pasolini-Zanelli G., Un cavaliere di Rodi ed un pittore del sec. XIV, 336.
Pessard E., Mam'zelle Carabin, 183.
Pfohl F., Die moderne Oper, 532.
Pintacuda G. A., Scritti vari, 171.
Pizzi E., Gabriella. Melodramma, 357.
Pollini C., Terminologia tedesco-italiana, 362.
Porges H., Der Ring des Nibelungen, 777.
Pouillet E., Traité de la propriété littéraire et artistique, 186.
Purcell H., Fourteen pieces for the violin, 184.

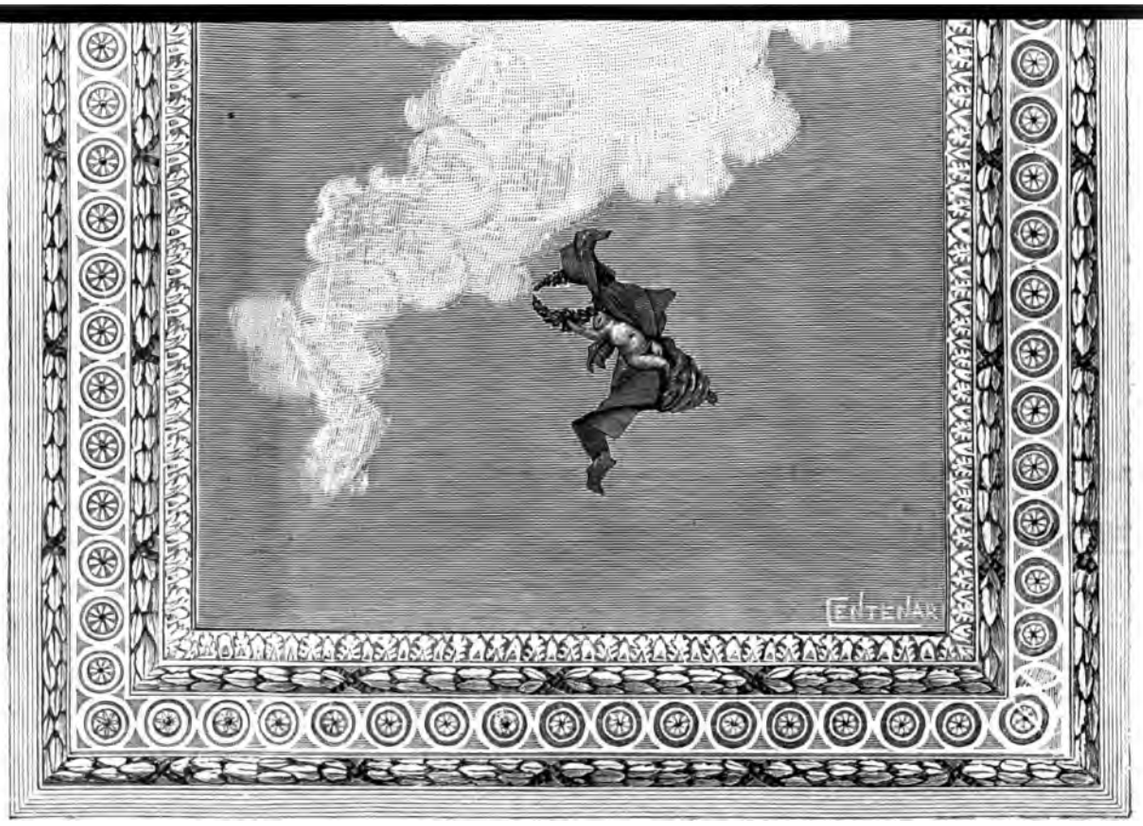
Radiciotti G., Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia, 166.
Ramann L., Franz Liszt, 338.
Reinach Th., La musique grecque et l'hymne à Apollon, 758.
Restori A., Musica allegra di Francia, 162.
— Notazione musicale dell'antichissima Alba, 162.
Ricchetti A., Note Wagneriane, 355.
Richter E. F., Traité de contrepoint, 156.
Riemann H., Musik-Lexikon, 362.
Romeu T., L'art du pianiste, 150.
Rust F. W., Ein Vorgänger Beethoven's, 337.
Saint-Saëns C., Ch. Gounod et le Don Juan de Mozart, 172.
Samara S., La Martire. Melodramma, 770.
Sambin P., Petit traité d'instrumentation, 351.
Sandberger A., Orlando Lasso, 338.
Schauerte H., Die naturlichen Theile der heiligen Musik, 548.
Schmalohr J., Des heilige Christophorus, 535.
Schmidt E., Neunzig Sterbe-Begräbnis, 553.
Schoultz - Adaïewsky E. V., Vier Lieder, 359.
Schreyer H., Deutsche Nationalbühne, 363.
Schubert J. L., Der practische Musikdirektor, 348.
— A B C der Tonkunst, 789.
— Instrumentationslehre, 348.
Sefferi O., Neue rationelle Gesangschule, 788.
Sergi G., Dolore e piacere. — Storia naturale dei sentimenti, 767.
Sieber F., Gesangskunst, 349.
Sinclair Dunn, Auld Scotch Sangs, 361.
Spencer E., Origine e funzione della musica, 556.
Spitta Ph., Musikgeschichtliche Aufsätze, 763.
Sroboda A., Illustrierte Musik-geschichte, 169.
Taylor F., Klavierspiel, 349.
Tebaldini G., La musica sacra, 353.
Terrasse C., Petit solfège, 347.
Thibaut A. F. J., Ueber Reinheit der Tonkunst, 347.
Thinnes F., Sammlung von Trauer-Gesängen, 782.
Thoinan E., Les Hotteterre et les Chédeville, 786.
Tiersot I., Les types mélodiques dans la chanson populaire française, 543.
Ungarelli G., Le vecchie danze italiane, 326.
Untersteiner A., Storia della musica, 161.
Ursini-Scuderi S., R. Wagner e l'opera sua, 774.
Valdrighi L. F., Antonio e Ignazio Pollastri, 337.
— Cataloghi della musica del maestro Catelani, 334.
Valentini A., I musicisti bresciani ed il Teatro Grande, 336.
Vierling G., Der Raub der Sabinerinnen. Melodramma, 536.
Vincent H. I., Beitrag zur Vereinfachung u. Erleichterung des Musikbetriebes, 555.
— Ist unsere Harmonielehre eine Theorie?, 789.
Wagner-Album, 190.
Wolf W., Gesammelte Musikästhetische Aufsätze, 344.
Wüllner F., Chorübungen, etc., 361.
Zabel E., Anton Rubinstein, 345.
Zanotti E., Brevi cenni di storia musicale, 162.
Zellner L. A., Vorträge ueber Orgelbau, 175.
Zippel G., I suonatori della Signoria di Firenze, 167.

INDICE ALFABETICO

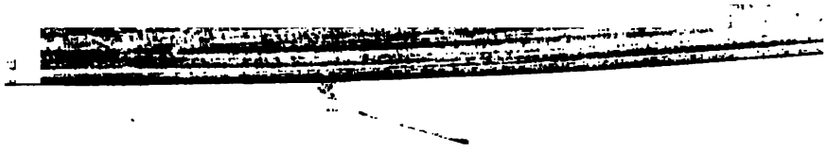
Accompagnamento, 7 e seg., 583.
Armonia, 112.
Arpa, 70.
Audizione colorata, 124 e seg., 489.
Azione terapeutica della musica, 245.
Bach S., 621, 636, 645.
Basso continuo, 7 e seg., 407.
Beethoven, 714 e seg., 729 e seg.
Berceuse, 240 e seg.
Berlioz, 83, 228, 454 a 482.
Bovicelli, 617.
Bulow H. G. v., 307.
Caccini, 16 e seg., 393, 601, 617.
Canto, 118 e seg., 591 e seg.
Canzone, 51 a 59, 257 e seg., 391 e seg., 446, 583 e seg., 704 e seg.
Carissimi, 398, 645, 648.
Cavalieri E. de', 20 e seg., 393.
Cavalleria Rusticana, 115, 275.
Cavalli, 9 e seg., 403, 602.
Cesti, 9 e seg., 396, 401, 650 e seg.
Cinquecento (musica del), 13 e seg., 48 e seg., 213 e seg., 446.
Classificazione delle arti, 483.
Concerti, 569.
Concorsi, 201, 373, 566.
Contrappunto, 32, 33, 36, 216, 217, 231, 392, 393, 449.
Coro, 30, 113, 118.
Crepuscolo degli Dei, 663 e seg.
Doni, 16 e seg.
Du Fay, 257 e seg.
Durante, 617.
Espressione, 120 e seg., 246, 487 e seg., 594 e seg., 602, 617 e seg., 712 e seg.
Falconieri A., 631.
Falstaff di Verdi, 195.
Ferabosco M., 446.
Frescobaldi G., 399.
Frottola, 705 e seg.
Gaffi B., 625.
Gagliano M. da, 16 e seg., 600 e seg., 617, 639.
Ghivizzani A., 622 e seg.
Giacobbi, 20 e seg.
Gluk C., 617.
Gounod, 60 a 85.
Grecia (arte della), 10, 245.
Hänsel e Gretel, 497 a 518.
Humperdink E., 497 a 518.
Improvvisazione, 7 e seg., 31 e seg
Inchieste, 117, 120, 124, 315 e seg 526, 531.
Intavolatura, 37, 48 e seg., 257 seg., 448.
Istituti musicali, 201, 375.
Josquin de Près, 703 e seg.
Legislazione, Giurisprudenza, 20(275, 373, 799.
Legrenzi G., 620, 636.
Leitmotive, 39, 135, 306.
Leoncavallo R., 86 e seg.
Liuto, 48 e seg., 446 e seg.
Lohengrin, 521, 595, 659 e seg.
Madrigale, 228 e seg., 394, 582 seg., 616, 704 e seg.
Maestri Cantori, 666 e seg.
Malvezzi, 17.
Manon Lescaut di Puccini, 195, 19
Marcello B., 615.
Marini B., 626 e seg., 629.
Massenet G., 296 e seg.
Mazzaferrata G. B., 643.
Mazzocchi D., 21, 399.
Medici (I) di R. Leoncavallo, 8 e seg.
Melismi, 33, 34, 36, 592, 605, 60
Melodia, 717 e seg.
Melodramma, 7 e seg., 108 e seg 289 e seg., 393, 398, 402 e se
Milanuzzi C., 638.
Modulazione, 112.
Monodia, 228, 389, 615 e seg., 65
Monteverdi, 18 e seg., 228, 593, 65(
Mottetto, 707 e seg.
Musica Sacra, 63, 67 e seg., 213 seg., 710.
Necrologie, 199, 375, 570, 800.
Nerici L., 625.
Newsidler H., 48.

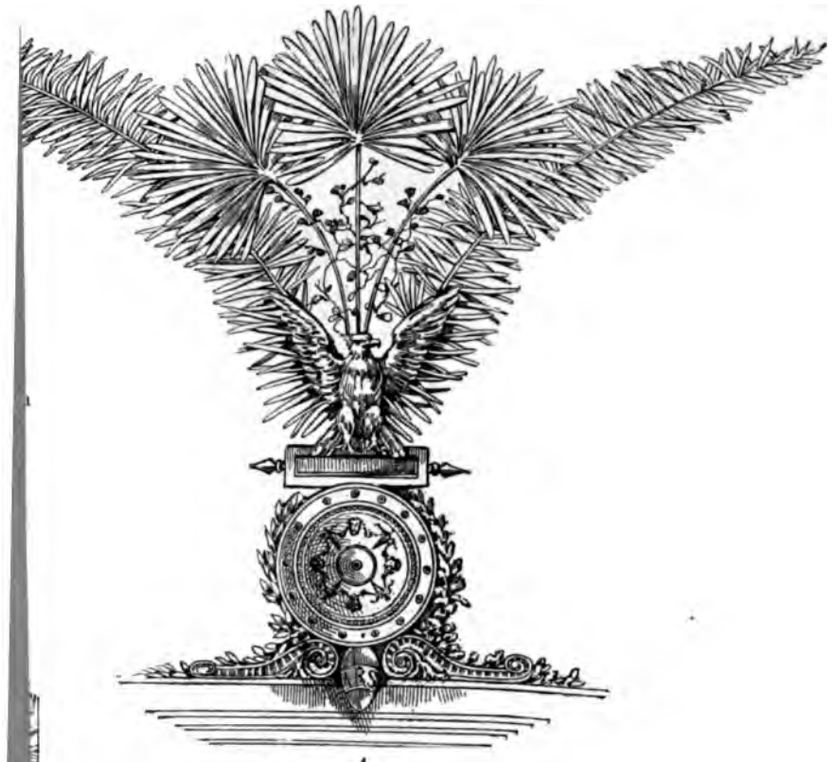
zie varie, 202, 375, 570, 797.
·e nuove, 201, 374, 569.
·io, 411.
ıestra, 21 e seg., 475 e seg.
ndo di Lasso, 678 e seg.
:nini, 461.
ıtrina, 213 e seg., 372, 565.
ıFAL, 667 e seg.
otti C., 137 e seg.
16 e seg., 393, 600 e seg.
ırca, 257 e seg.
ia, 86 e seg., 141, 267 e seg.,
4 e seg., 321, 392, 400, 411 e
g., 493 e seg., 595.
fonia, 216, 234, 393.
;ramma, 1.
nesse, 200, 799.
)licazioni, 199, 797.
:trocento (arte del), 86 e seg.,
7 e seg., 704.
)resentazioni Wagneriane, 373,
8.
tativo, 30, 393, 408.
tti A., 637 e seg.
ıo, 249 e seg., 411 e seg.
: *Salvator*, 389.
i L., 24, 26, 398, 409.
i di Borghese L., 641.
i M. A., 23.
Scarlatti A., 606 e seg.
Schumann, 100, 101, 102, 107.
Seicento (musica del), 8 e seg., 394 e seg., 581 e seg.
SIEGFRIED, 664 e seg.
Sordità, 524.
Stradella A., 602.
Strozzi B., 642.
Strumentazione, 7 e seg., 113, 475 e seg.
Supriani F., 611, 614.
TANNHÄUSER, 520.
Teatro lirico internazionale, 742 e seg.
Tenaglia F., 615 e seg.
THAÏS, 296 a 306.
Tonalità, 703.
Trabaci G. M., 395-396.
TRISTANO ED ISOLDA, 519, 523, 606, 673.
Vecchi Orazio, 584.
Verdi G., 195, 238.
Villanella, 631, 705 e seg.
Voce nell'infanzia, 117 e seg.
Wagner, 39 e seg., 63, 96 e seg., 116, 130 e seg., 140, 299, 308 e seg., 393, 476, 479, 492, 516, 517, 518, 585, 613, 617, 629, 650, 655, 657 e seg.
WALKYRIE, 39 e seg., 663 e seg.


NRS
V. TURATI



Il Trionfo delle Muse — allegoria del pittore Fajetta nel salone delle Sirene.

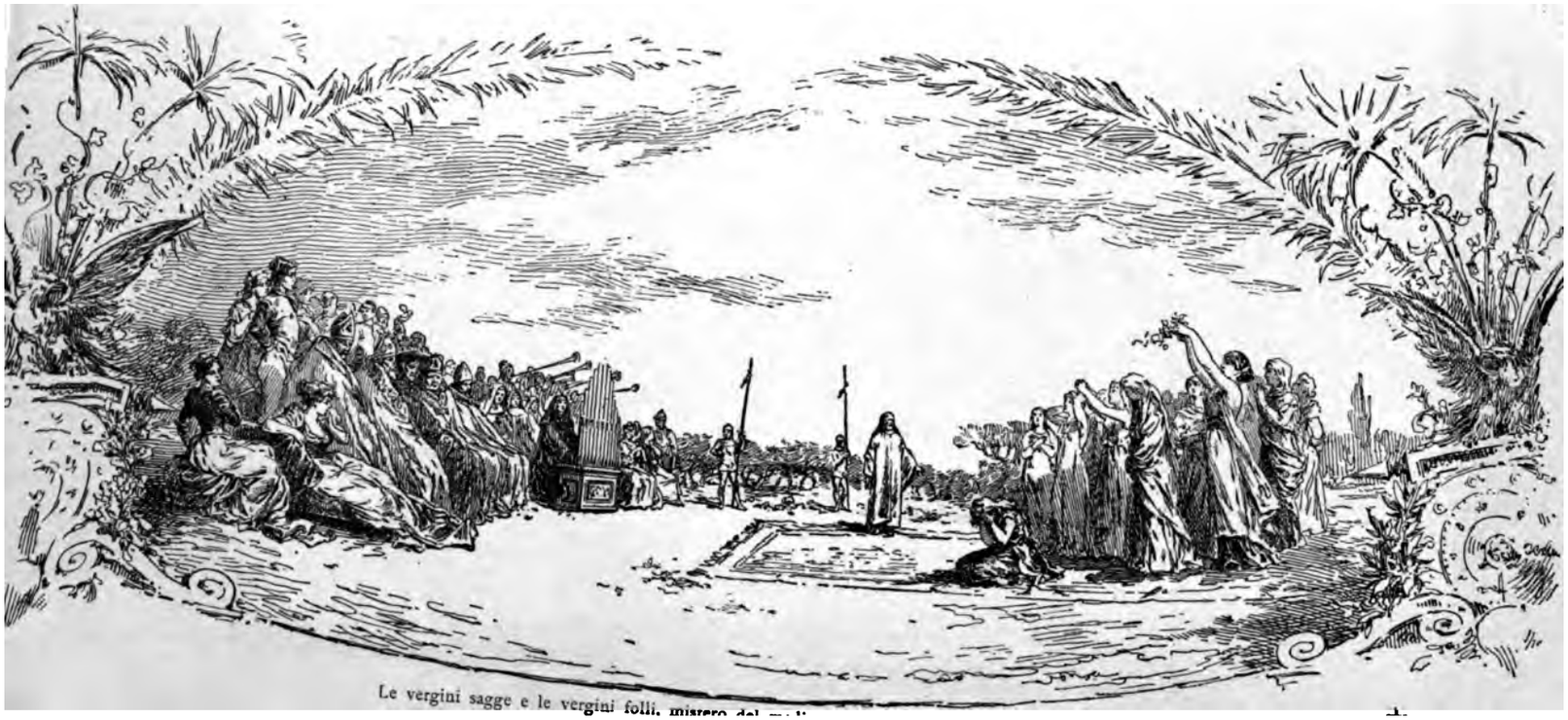


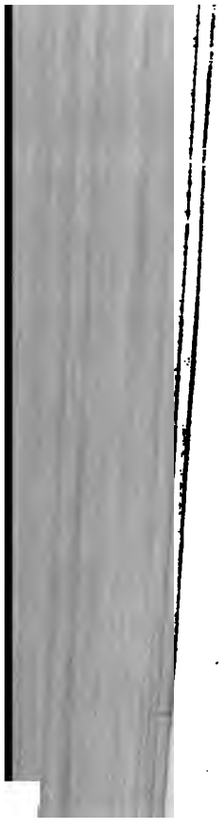


4

5

La musica moderna - allegoria — disegno di Annibale Brugnoli.



Le vergini sagge e le vergini folli, mistero del

FB